ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

Литература двух Америк

№ 17 2024

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК. Рецензируемый научный журнал. – 2024. – № 17.
М.: ИМЛИ РАН, 2024. – 412 с.

Основан в 2016 г. Выходит 2 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Тел. +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
сайт: www.litda.ru

LITERATURE OF THE AMERICAS. Semi-annual peer-reviewed scholarly journal.
2024. – № 17.
Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
2024. – 412 pp.

Founded in 2016.

Editorial office: 25A, bld. 1, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
online at: www.litda.ru

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

2024 № 17

LITERATURE OF THE AMERICAS
JOURNAL OF LITERARY HISTORY

LITERATURA DE AMÉRICAS
REVISTA DE HISTORIA LITERARIA

Москва Moscow Moscú

Учредитель
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Главный редактор
Ольга Панова (ИМЛИ РАН-МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

Ответственный редактор по Латинской Америке
Андрей Кофман (ИМЛИ РАН, Москва)

Редакторы
Екатерина Андреева (ИМЛИ РАН, Москва)
Ольга Щербинина (ИМЛИ РАН, Москва)

Ответственный секретарь
Виктория Попова (ИМЛИ РАН, Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Ольга Анцыферова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Андрей Аствацатуров (Санкт-Петербургский государственный университет)
Юрий Гирин (ИМЛИ РАН, Москва)
Майкл Дэвид-Фокс (Джорджтаунский университет, Вашингтон, США)
Ирина Кабанова (Саратовский государственный университет)
Ирина Морозова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва)
Айра Нейдел (Университет Британской Колумбии, Ванкувер, Канада)
Елена Огнева (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Дуглас Робинсон (Баптистский университет, Гонконг)
Стивен Рэкман (Мичиганский университет, Ист-Лэнсинг, шт. Мичиган, США)
Ольга Светлакова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Василий Толмачёв (МГУ им. М.В Ломоносова, Москва)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Всеволод Багно (ИРЛИ РАН-Пушкинский дом, Санкт-Петербург)
Кристофер Бигсби (Университет Восточной Англии, Великобритания)
Татьяна Венедиктова (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Ирина Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет)
Хайнц Икштадт (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)
Эми Каплан (Пенсильванский университет, Филадельфия, шт. Пенсильвания, США)
Станислав Колар (Остравский университет, Острава, Чехия)
Стивен Маттерсон (Тринити-колледж, Дублинский университет, Ирландия)
Ольга Несмелова (Казанский (Приволжский) университет, Казань)
Вернер Соллорс (Гарвардский университет, Кембридж, шт. Массачусетс, США)
Юрий Стулов (Минский лингвистический университет, Белоруссия)
Ольга Ушакова (Тюменский государственный университет, Тюмень)
Винфрид Флюк (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)

Publisher
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Editor-in-chief
Olga Panova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences – Lomonosov Moscow State University)

Executive editor in charge of Latin American literature
Andrey Kofman (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

Managing Editor
Victoria Popova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Editors
Ekaterina Andreeva (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Olga Shcherbinina (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

EDITORIAL BOARD

Olga Antsyferova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Andrey Astvatsaturov (Saint-Petersburg State University, Russia)
Michael David Fox (Georgetown University, Washington, DC, USA)
Yuri Girin (A.M.Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow)
Irina Kabanova (Saratov State University, Russia)
Irina Morozova (Russian State University of Humanities, Moscow, Russia)
Ira Nadel (University of British Columbia, Vancouver, B.C., Canada)
Elena Ogneva (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Stephen Rachman (Michigan State University, East Lancing, MI, USA)
Douglas Robinson (Hong Kong Baptist University)
Olga Svetlakova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Vassily Tolmatchoff (Lomonosov Moscow State University, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Vsevolod Bagno (Russian Literature Institute (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg)
Christopher Bigsby (University of East Anglia, Norwich, Great Britain)
Winfried Fluck (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Irina Golovacheva (Saint-Petersburg State University, Russia)
Heinz Ickstadt (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Amy Kaplan (University of Pennsylvania, Philadelphia, USA)
Stanislav Kolar (University of Ostrava, Czech Republic)
Stephen Matterson (Trinity College, University of Dublin, Ireland)
Olga Nesmelova (State University of Kazan, Russia)
Werner Sollors (Harvard University, Cambridge, MA, USA)
Yuri Stulov (Minsk State Linguistic University, Belarus)
Olga Ushakova (Tyumen State University, Russia)
Tatiana Venediktova (Lomonosov Moscow State University, Russia)

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК № 17

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСАТЕЛЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ

Анна Добряшкина. «Я остался при своем мнении о русских»: Лион Фейхтвангер в американской эмиграции (часть первая: 1940–1945 гг.) 8

ПОЭТИКА. ПРОЧТЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ирина Головачева. Вильсон 1. Вильсон 2. Наблюдения над одной обсессией поэведов. 51

Радое Шошкич. «Внутренний порок» Томаса Пинчона как мениппея 67

Дмитрий Николаев. Пространство как «предел» фантастического в литературе: невозможность преодоления возможного 90

ЧИТАЯ БОРХЕСА

Яссер Седрати, Валид Джари. «Алеф»: арабески Борхеса и проблема Другого 117

Рикардо Монсальве. Заметки об образе Бартоломе де Лас Касаса у Хорхе Луиса Борхеса. 140

КОНТЕКСТЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Нина Мороз. Превращения золотого жука: проза Эдгара По в советских иллюстрациях 154

Любовь Бугаева. Влияние Тарковского на американскую культуру («странный» и «жуткий» космос Кристофера Нолана, Джонатана Нолана и Андрея Тарковского) 175

ПАМЯТНАЯ ДАТА

К 100-летию Трумена Капоте

Денис Захаров. «Рыцарь Капоте». О поисках неизвестных произведений американского автора 192

Алена Хохлова. Трумен Капоте — детский писатель? 222

Денис Захаров. Неизвестные фельетоны Трумена Капоте 233

К юбилею А. Карпентьера и Х. Кортасара

Елена Огнева. Алехо Карпентьер и Хулио Кортасар: играя всерьез 260

СТАРЫЙ И НОВЫЙ СВЕТ

Виктория Попова. Никанор Парра – гость СССР и переводчик русской поэзии 270

Артем Кулагин. Англоязычный и советский неоавангард: литературные контакты и взаимная рецепция 293

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНИСТИКИ

Сергей Панов, *Ольга Панова*. Курс истории американской литературы Ивана Кашкина (1928) 318

ХРОНИКА. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

Татьяна Венедиктова. Разговор с товарищем Уитменом (*Rumeau, D*. Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon. Boston: Academic Studies Press, 2024. 376 p.) 374

Полина Рыбина. Джон Лар об Артуре Миллере: структура и эффекты театральной биографии (*Lahr, J*. Arthur Miller. American Witness. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2022. 264 p.) 385

Фредерик Х. Уайт Эрнест Хемингуэй и Эускаль Эрриа / Страна Басков: XX Международная хемингуэевская конференция-биеннале 394

Виктория Попова. Дипломатия культуры: вечер Сесара Вальехо в ИМЛИ РАН 400

LITERATURE OF THE AMERICAS No. 17

CONTENTS

THE WRITER IN LITERARY HISTORY

Anna Dobryashkina. "I Stuck with My Opinion About the Russians": Lion Feuchtwanger in the American Exile (Part I: 1940–1945) 8

POETICS. READING AND INTERPRETING

Irina Golovacheva. Wilson 1. Wilson 2: Observation on a Poe Scholars' Obsession 51

Radoje V. Šoškić. Thomas Pynchon's *Inherent Vice* as a Menippean Satire 67

Dmitry Nikolaev. Space as the 'Limit' of the Fantastic in Literature: the Impossibility of Overcoming the Possible 90

READING BORGES

Yasser Sedrati, Walid Djari. Borges: el Otro Arabesk. Case Study: *The Aleph* 117

Ricardo Monsalve. Notes on the Origin of Jorge Luis Borges' Bartolomé de Las Casas 140

LITERATURE IN CONTEXT

Nina Moroz. Metamorphoses of the Gold Bug: Soviet Illustrations for Edgar Poe's Prose 157

Lyubov Bugaeva. Tarkovsky's Influence on American Culture ("Weird" and "Eerie" Cosmos of Christopher Nolan, Jonathan Nolan, and Andrei Tarkovsky) 175

MEMORABLE DATE.

Truman Capote Centennary

Denis Zakharov. "The Knight of Capote". In Search of the Unknown Works by the American Writer 192

Alyona Khokhlova. Is Truman Capote a Children's Writer? 222

Denis Zakharov. The Unknown Anecdotes of Truman Capote 233

Alejo Carpentier 120th Birthday (1904–1980). Julio Cortazar 110th Birthday (1914–1984)

Elena Ogneva. Alejo Carpentier and Julio Cortázar: Playing Seriously 260

OLD WORLD, NEW WORLD

Victoria Popova. Nicanor Parra — Guest of the USSR and Translator of Russian Poetry 270

Artem Kulagin. Anglo-American and Soviet Neo-avant-garde: Literary Connections and Mutual Reception 292

HISTORY OF AMERICAN LITERARY STUDIES

Sergey Panov, Olga Panova. Ivan Kashkin's Course on American Literary History (1928) 318

ACADEMIC LIFE. NEWS. EVENTS. BOOK REVIEWS

Tatiana Venediktova. Conversation with Comrade Whitman (Rumeau, Delphine. *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon.* Boston: Academic Studies Press, 2024.) 374

Polina Rybina. John Lahr on Arthur Miller: the Structure and Effects of a Life in the Theatre (Lahr, John. *Arthur Miller. American Witness*. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2022.) 385

Frederick H. White. EH-EH: Ernest Hemingway and Euskal Herria / the Basque Country. 20th Biennial International Hemingway Conference 394

Victoria Popova. Cultural Diplomacy: César Vallejo Evening at IWL RAS 400

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-8-50
https://elibrary.ru/AORCFU
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Анна ДОБРЯШКИНА

«Я ОСТАЛСЯ ПРИ СВОЕМ МНЕНИИ О РУССКИХ»: ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР В АМЕРИКАНСКОЙ ЭМИГРАЦИИ (часть первая: 1940–1945 гг.)

Аннотация: В статье рассматривается пребывание немецкого писателя Лиона Фейхтвангера во время Второй мировой войны в США, куда он смог эмигрировать в 1940 г. из Франции благодаря вмешательству американского президента и американских коллег. В США творчество писателя было хорошо известно, его роман «Еврей Зюсс» пользовался большой популярностью, все книги Фейхтвангера публиковало нью-йоркское издательство “The Viking Press”. С другой стороны, американская общественность и американские спецслужбы встретили писателя как друга СССР и автора скандального травелога «Москва 1937». В первые месяцы жизни в США Фейхтвангером и его просоветской позицией интересовалась пресса, однако ситуация изменилась после заключения союза между США и СССР. Фейхтвангер продолжал сохранять симпатию к Советскому Союзу и многократно пытался установить связь с московскими друзьями. Он отправлял свои рукописи, письма и приветственные телеграммы в СССР, до 1943 г. телеграммы регулярно публиковались в советской прессе. Однако писателю не удалось во время войны напечатать в советском издательстве ни одного своего произведения. Посредником в сложных отношениях между Москвой и писателем-эмигрантом был советский вице-консул Г. Хейфец, который не только отправлял в Советский Союз отчеты о положении немецких писателей в США, но и просил издать романы Фейхтвангера в советском издательстве. Благодаря поддержке Хейфеца после капитуляции Германии в московском журнале был напечатан первый роман Фейхтвангера.

Ключевые слова: немецкие писатели-антифашисты, Лион Фейхтвангер, Арнольд Цвейг, Франц К. Вайскопф, Бертольт Брехт, Томас Манн, Альфред Канторович, Т.А. Рокотов, ВОКС, Союз советских писателей, СССР, США, Лига американских писателей, Вторая мировая война, эмиграция, «Интернациональная литература», Национальный комитет «Свободная Германия».

Информация об авторе: Анна Владимировна Добряшкина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9654-4744. E-mail: annica@list.ru.

Для цитирования: *Добряшкина А.В.* «Я остался при своем мнении о русских»: Лион Фейхтвангер в американской эмиграции (часть первая: 1940–1945 гг.) // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 8–50. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-8-50

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Выражаю глубокую признательность д.ф.н. профессору Ольге Юрьевне Пановой за поддержку и ценные советы во время работы над статьей. Также я благодарю моего мужа Аркадия Васильева за помощь в работе с архивом американской прессы.

Литература двух Америк. 2024. № 17.

Literature of the Americas, no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-8-50
https://elibrary.ru/MTOXPZ
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Anna DOBRYASHKINA

"I STUCK WITH MY OPINION ABOUT THE RUSSIANS": LION FEUCHTWANGER IN THE AMERICAN EXILE (Part I: 1940–1945)

Abstract: The article examines the stay of the German writer Lion Feuchtwanger in the United States during World War II, where he was able to emigrate from France in 1940 thanks to the assistance of the American president and American colleagues. The writer's work was well known in the United States, his novel *Power* was very popular, all of Feuchtwanger's books were published by the New York publishing house The Viking Press. On the other hand, the American public and American intelligence services knew the writer as a friend of the USSR and the author of the scandalous travelogue *Moscow 1937*. In the first months of his life in the United States, the press was interested in Feuchtwanger and his pro-Soviet position, but the situation changed after the alliance between the USA and the USSR. Feuchtwanger continued to maintain sympathy for the Soviet Union and repeatedly tried to establish contact with his friends in Moscow. He sent his manuscripts, letters and congratulatory telegrams to the USSR, and until 1943 his telegrams were regularly published in the Soviet press. However, the writer failed to publish a single one of his works in a Soviet publishing house during the war. The intermediary in the complicated relations between Moscow and the émigré writer was the Soviet vice-consul G. Heifetz, who regularly reported to the Soviet Union on the situation of German writers in the USA, and asked to publish Feuchtwanger's novels in the Soviet Union. Thanks to Heifetz's support after Germany's capitulation Feuchtwanger's first novel was published in a Moscow magazine.

Keywords: German antifascist writers, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Franz K. Weiskopf, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Alfred Kantorowicz, T. Rokotov, VOKS, Soviet Writers' Union, the USSR, the USA, the League of American Writers, World War II, emigration, *International Literature* magazine, The National Committee for a Free Germany (Nationalkomitee "Freies Deutschland", NKFD).

Information about the author: Anna V. Dobryashkina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9654-4744. E-mail: annica@list.ru.

For citation: Dobryashkina, A.V. "'I Stuck with My Opinion About the Russians': Lion Feuchtwanger in the American Exile (Part I: 1940–1945)." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 8–50. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-8-50

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Science Foundation, grant no 23-18-00393, "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

I express my deep gratitude to Professor Olga Y. Panova for her support and valuable advice during my work on the article. I also thank my husband Arkady Vasilyev for his help in working with the archive of the American press.

5 октября 1940 г. американский пароход “Excalibur” вошел в порт Нью-Йорка, и в жизни его знаменитого пассажира Лиона Фейхтвангера начался новый и последний период скитаний — американский. Фамилия в фальшивых документах Фейхтвангера, не имевшего с 1933 г. никакого гражданства, тоже звучала теперь по-американски: Уэтчик[1]. Французская, по-своему весьма комфортная эмиграция закончилась интернированием писателя-антифашиста за его «дружеское отношение к Советскому Союзу» (Sowjet-freundliche Gesinnung)[2] сначала в лагерь Ле-Милль, затем в лагерь Сан-Никола под Нимом. «После четырех месяцев нахождения в лютом концентрационном лагере, многочисленных отвратительных приключений, нелепых и возмутительных конфликтов»[3] немецкий писатель наконец-то прибыл в США — «с одним лишь рюкзаком, в убогой одежде, без денег, но счастливый»[4]. Марта Фейхтвангер, жена писателя, отдавшая беглецу единственный билет на пароход, добралась до Нью-Йорка чуть позднее. Банковские счета Фейхтвангера были заблокированы, библиотека, необходимая для работы, частично пропала, частично — благодаря стараниям секретарши Лолы Сернау[5] — была перевезена в Португалию.

Список того, с чем Фейхтвангер приехал в Америку, должен быть дополнен как минимум «самым надежным адресом»[6] нью-йоркского издательства “The Viking Press”, которое публиковало произведения писателя на английском языке уже много лет, и именем издателя Бенджамина Хюбша (Benjamin W. Huebsch, 1876–1964), не раз приходившего немецкому автору на помощь, а сейчас встречавшего его вместе с представителями прокоммунистической Лиги американских писателей (League of American Writers) на набережной.

---

[1] Wetcheek — переведенная на английский язык фамилия Feuchtwanger, букв.: «влажная щека». Для переезда в Америку Фейхтвангер использовал свой писательский псевдоним 1925–1929 гг.

[2] Feuchtwanger an Gesellschaft für kulturelle Verbindung der U.d.S.S.R., 7.11.1941. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98. Л. 3. Маш. коп. Перевод мой.

[3] Feuchtwanger an Zweig. American Export Lines, on Board S.S. Excalibur, 27.9.1940 (*Lion Feuchtwanger — Arnold Zweig. Briefwechsel 1933–1958.* In 2 Bdn. Bd. 1: 1933–1948. Frankfurt/M., Fischer Verl., 1986. S. 219).

[4] Ibid.

[5] Лола Сернау (Lola Sernau, 1895–1990) работала у Фейхтвангера в 1926–1940 гг., после его бегства в США также планировала переезд в Америку, однако так и не смогла выехать из Европы.

[6] Feuchtwanger an Zweig. New York, 29.12.1940 (*Lion Feuchtwanger — Arnold Zweig*. Bd. 1. S. 222).

В каком-то смысле это было *возвращение* Лиона Фейхтвангера: известие о назначении Гитлера рейхсканцлером настигло писателя во время его предыдущего, творческого турне по Америке (1932–1933), и он имел возможность обосноваться в США еще зимой 1933 г. 30 января 1933 г. застало писателя в Вашингтоне. Эти дни окончательно определили его политическую репутацию, вспоминал Фейхтвангер. Немецкий посол в США[7], который совсем скоро откажется из протеста против нового правительства от своего поста,

> дает в честь меня званый обед, на котором присутствуют многие официальные лица Вашингтона, и чествует меня как единственного представителя немецкой культуры. На следующий день все немецкие газеты ожесточенно на меня нападают, и меня официально объявляют предателем и врагом Отечества[8].

В ходе зимнего турне 1932–1933 гг. писатель встречался с

> бесконечным числом представителей всех воззрений и всех социальных слоев. Встречался несколько раз с миссис Рузвельт, государственными чиновниками всех мастей, губернаторами нескольких штатов, посетил Тома Муни[9] в тюрьме Сан-Квентина. Беседовал с ведущими писателями страны, ведущими правозащитниками и ведущими промышленниками[10].

Однако каждый раз, когда он «указывал на опасность Гитлера, ответом было вежливое недоверие»[11].

Тем не менее для английского и американского читателя Фейхтвангер всегда оставался автором любимого романа «Еврей Зюсс»,

---

[7] Карл Максимилиан Фридрих-Вильгельм фон Притвиц и Гафрон (Karl Maximilian Friedrich-Wilhelm von Prittwitz und Gaffron, 1884–1955) был послом в США с 1927 г. по 15 апреля 1933 г.

[8] Feuchtwanger an Kantorowicz, 16.1.1943, New York (Feuchtwanger, Lion. *Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* In 2 Bdn. Hrsg. V.H. Hofe. Berlin: Aufbau, 1991. Bd. 2. S. 203).

[9] Томас Джозеф Муни (Thomas Mooney, 1882–1942) — активист рабочего и профсоюзного движения США, один из самых известных политических заключенных в Америке.

[10] Feuchtwanger an Kantorowicz, 16.1.1943, New York. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*. Bd. 2. S. 203).

[11] Ibid.

в честь которого однажды в Лондоне сам «барон Ротшильд […] устроил прием»[12]. Роман «Еврей Зюсс» (*Jud Süss*, 1925), переведенный на английский язык и напечатанный в США “The Viking Press” в 1926 г. под названием *Power* («Власть»), прославил Фейхтвангера на долгие годы, поэтому в 1933 г. писатель, если бы не предпочел перебраться во Францию, мог рассчитывать и на признание, и на комфортную жизнь в американской эмиграции. Соответственно, Генрих Манн не так сильно преувеличивал, когда называл Фейхтвангера «американским автором», публика которого «в Соединенных Штатах с удивлением постигала историю по его романам»[13]. Учитывая политическую непоколебимость[14] друга СССР, можно не сомневаться в том, что океан не стал бы препятствием для его приезда на антифашистский Парижский конгресс в 1935 г., а затем и в Москву из далекой Калифорнии. В любом случае через семь лет после первого турне Америка встретила собеседника Сталина и автора травелога «Москва 1937» (также изданного в Нью-Йорке “The Viking Press”), из-за которого, как полагала Марта Фейхтвангер, они не получили американского гражданства[15], без распростертых объятий, но в целом гостеприимно.

Писатель никогда не забывал, что в его спасении участвовало много американцев. Его бегство из Франции, организованное и детально описанное Мартой Фейхтвангер (*Nur eine Frau*, 1983), увенчалось успехом в том числе благодаря вмешательству президента Рузвельта: Б. Хюбш, руководитель “The Viking Press”, получив от анонимного отправителя фото Фейхтвангера за колючей проволокой Ле-Милля, сразу обратился за помощью к Э. Рузвельт, супруге президента, «который тотчас же отдал необходимые распоряжения»[16]. За злоключениями знаменитого писателя начала следить американская пресса, газеты спешили сообщить реальные и ложные вести: «Спасенный Фейхтвангер в Лиссабоне» (*New York Times*, 26.6.1940, vol. 30, no. 104), «Фейхтвангер схвачен нацистами» (*New York Times*, 10.7.1940, vol. 30, no. 118), «Фейхтвангер в Берлине. Все еще задержан полицией, обе-

[12] Feuchtwanger, Marta. *Nur eine Frau*. München, Wien: Langen, Müller, 1983: 193.

[13] Mann, Heinrich. *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Berlin, Weimar: Aufbau Verl., 1973: 439.

[14] См. Marcuse, Ludwig. *Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie*. Zürich: Diogenes, 1988: 184, 185.

[15] Feuchtwanger, Marta. *Nur eine Frau*: 260.

[16] Ibid.: 291.

зглавливание в Париже опровергнуто» (*New York Times*, 19.9.1940, vol. 30, no. 189), «Побег, описанный Фейхтвангером: похищен американцами, переодет в женскую одежду, чтобы уйти от нацистов» (*New York Times*, 6.10.1940, vol. 30, no. 206), наконец, «Мистер Лион Фейхтвангер рассказывает о своем творчестве. Автор *Power* прибыл сюда после побега из концентрационного лагеря» (*New York Times*, 20.10.1940, vol. 30, no. 220).

Весь октябрь 1940 г. фотографии и высказывания Фейхтвангеров появлялись в местной прессе, писателю с первых дней новой эмиграции пришлось давать многочисленные интервью — и как беженцу, и как романисту с мировым именем, и как другу Советского Союза. Прибыв в Америку 5.10.1940 г., Фейхтвангер заявил:

> Это было гротескно. Французы затащили меня в концлагерь, так как я был немцем, а в это время британские самолеты, летавшие над Германией, сбрасывали пропагандистские листовки с цитатами из моих антинацистских произведений. Отношение к эмигрантам свидетельствует о сильных фашистских тенденциях французского правительства […][17].

К вниманию со стороны СМИ автор романа *Power* относился с привычным спокойствием, однако совершенно не был готов к тому, что его медийный образ в США будет настолько отличаться от реального.

В первой половине октября 1940 г. в *Time Magazine*, вспоминала Марта Фейхтвангер, была напечатана «отвратительная клевета на Лиона», искажавшая смысл того «фрагмента из “Москвы 1937”, в котором говорилось о нерешительности западных стран (имелась в виду Западная Европа) в отношении к фашизму»; кроме того, автор статьи был уверен в связи Фейхтвангера с гестапо, что обесценивало усилия американского президента. На помощь «не говорившему бегло по-английски Лиону» [18] снова пришел издатель Хюбш: 17 октября 1940 г. в роскошном нью-йоркском отеле “Commodore” был организован благотворительный обед (Pan-American Dinner), в котором приняли уча-

[17] *Peoples World*, San Francisco, 11.10.1940. Цит. по: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 40. Л. 3. (Документальная сводка Иностранной комиссии Союза советских писателей «Материалы об эмигрировавших из Европы в США деятелях искусства и науки».)

[18] Feuchtwanger, Marta. *Nur eine Frau:* 309.

стие американские издатели, писатели, а также их коллеги-эмигранты (в том числе были анонсированы выступления писателей Генриха Манна и Франца Верфеля) и на котором Фейхтвангер должен был дать ответное интервью. Несмотря на то что на обеде было собрано пятнадцать тысяч долларов, переданных на спасение немецких писателей от нацистов, а после мероприятия были опубликованы новые интервью с Фейхтвангером, он так и не решился поблагодарить президента или его супругу лично[19].

THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW, October 20, 1940.

Mr. Lion Feuchtwanger Talks of His Work

The Author of "Power" Arrives Here After an Escape From a Concentration Camp

By ROBERT VAN GELDER

IN the 1920's—from 1925 to 1929—Lion Feuchtwanger translated his name into J. L. Wetcheek and contributed to the Berliner Tageblatt a series of more or less genial satires on Americanization. One trifle of a lyric ran:

The quota law keeps out the undesirables effectively.
Oh! Boy!
The Nordic strain is organized, and sells ideals collectively.
Sweet Mama!

The Wetcheek squibs were translated by Dorothy Thompson and published under the title "Pep," in the Summer of 1929.

Mr. Feuchtwanger was again Mr. Wetcheek when he arrived in this country a week ago Saturday aboard the American Export liner Excalibur. It had not been considered safe for him to travel under his own name. Americans had snatched him from the bathing place of a huge French concentration camp, dressed him in woman's clothing, and by various ruses had helped him across frontiers to Lisbon. There an American woman had given up her passage so that he might escape to this country. So it was as Mr. Wetcheek that he smiled from the promenade deck of the Excalibur and watched the customs cutter draw alongside.

American Writers, who had come down on the cutter, would hastily interpose with: "That's all he'll say on that subject. He prefers to leave his statement enigmatic."

Out on the deck a pair of small children gamboled around to express their recognition of the Statue of Liberty, which they had seen in pictures.

When the news interviews were over Mr. Feuchtwanger talked of his work. "I have to write fourteen more books," he said. "Yes; I must. It is necessary to write fourteen more books before I die." He said that he believes that he has evolved a new method for writing the historical romance.

"My historical novels are essentially political novels. I am not interested in history for itself. I am a pedant, and when I need to describe a chair of the eighteenth century or a costume of the second century I make my description accurate. But the pageantry and costume of older days reach my books only by accident. It is my attempt to use only those aspects of history that have meaning for us today, that are alive today, and that may help us in our modern course. It is my belief that the psychology of people has not changed in 2,000 years, and that the men of yes-

The New York Times Studio.
Lion Feuchtwanger.

Большая статья в *New York Times Book Review*[20], появившаяся через несколько дней после обеда в "Commodore Hotel", как и планировалось, представляла автора романа *Power* в наиболее привлекательном для американской общественности образе: упоминались его ранние шуточные стихотворения[21], посвященные американскому

[19] Позднее это сделала Марта Фейхтвангер, которая состояла в непродолжительной переписке с Э. Рузвельт.

[20] van Gelder, Robert. "Mr. Lion Feuchtwanger Talks of His Work. The Author of *Power* Arrives Here after an Escape from the Concentration Camp." *New York Times Book Review* 30, no. 220 (20.10.1940): 94.

[21] *PEP. J.L. Wetcheek's American Song Book*, illustr. by Constantin Aladjalov. New York: The Viking Press, 1929. (ПЕП. Книга американских стихов Дж.-Л. Уэтчика.

менталитету и переведенные на английский язык знаменитой Дороти Томпсон, собственно роман *Power*, подробности жизни на переполненном беженцами лайнере, а также ряд смелых заявлений. Свое мнение об исходе войны писатель выразил коротко и таинственно (“enigmatic”): «Гитлер уже проиграл!». Творческие планы Фейхтвангер облек в конкретное число произведений: «Да, я должен. Необходимо написать еще четырнадцать романов, прежде чем я умру» (в США Фейхтвангер написал семь крупных романов и две пьесы). Он обратил внимание на применение нового метода при написании исторических романов («Меня не интересует история сама по себе»), которые в его случае — романы политические, но с «аккуратно выписанными деталями» и «использованием исторической техники» («Я смотрю на современность с позиции человека, который живет сто лет спустя. И я стараюсь показать великие движения так, как они могли бы быть увидены человеком будущего»).

Статья вызвала большой резонанс, в том числе за пределами США (именно эта статья, переведенная на немецкий язык — по всей видимости, кем-то из немецких писателей-эмигрантов, живших во время войны в СССР, — сохранилась в архиве Иностранной комиссии Союза советских писателей)[22]. Но последовали и неожиданные реакции. Газета *Philadelphia Ledger* опубликовала на следующий день, 21 октября 1940 г. весьма критический взгляд на откровения спасенного писателя: Фейхтвангер, с точки зрения автора статьи, показал себя легкомысленным болтуном и нанес непоправимый вред многим немецким и австрийским беженцам, а также задействованным в их спасении структурам:

> […] на французско-испанской границе появились немецкие военные и начали обыскивать все места, упомянутые в интервью. Французские служащие были заменены на границе надежными людьми. Это была катастрофа для беженцев, ожидавших в Марселе удобного момента для пересечения границы; на прошлой неделе все их попытки остались без результата [Heusler 2014: 470].

В изд. на рус. — перевод Л. Гинзбурга). Впервые были напечатаны в берлинской газете в якобы переводе Фейхтвангера. Американское издание иллюстрировал эмигрировавший из Россиии К.И. Аладжалов.

[22] Материалы об эмигрировавших из Европы в США деятелях искусства и науки. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 40. Л. 3.

Фейхтвангер получил эту газету лишь 26 октября 1940 г. и был потрясен. Одиозная роль, приписываемая автором статьи в *Philadelphia Ledger* немецкому антифашисту, не имела ничего общего с реальным положением дел. Еще не зная, как относиться к такого рода обвинениям, писатель сразу обратился в Комитет спасения (Emergency Rescue Committee), оказывавший помощь немецким авторам-эмигрантам. В письме Фейхтвангер подчеркнул, что он, «прибыв в Нью-Йорк, действовал строго в соответствии с указаниями» представителей Комитета в Марселе, и все его заявления, таким образом, заранее были продуманы, а «определенные высказывания о деталях побега» должны были «скорее помочь общему делу, чем навредить ему» [23]. В любом случае никто не возражал против новой книги, над которой писатель как раз в это время начал работать, — воспоминания о жизни во французских лагерях. Его при этом не могли остановить ни отсутствие рабочего кабинета (в него был превращен номер отеля “St. Moritz”, снятый для писателя Хюбшем), ни отсутствие проверенной временем помощницы Лолы Сернау (она так и не смогла выехать в США, однако Фейхтвангер нашел нового секретаря — эмигрантку и поклонницу своего творчества Хильде Вальдо[24]). Произведение было сразу переведено на английский язык и напечатано уже в ноябре 1941 г. издательством “The Viking Press” под названием *The Devil in France* — «Черт во Франции» (изначально — *Unholdes Frankreich* — «Негостеприимная Франция»; под этим названием книга была издана мексиканским эмигрантским издательством “El Libro Libre”; но позднее название для немецкого издания было заменено также на *Der Teufel in Frankreich*).

В дальнейшем пресса отзывалась о писателе более позитивно, но заметно минимизируя его политический вес. Одни корреспонденты превозносили его жизнерадостность (“cheerful”) и даже готовность смеяться вопреки пережитому: «Его часто подавляемый смех действовал заразительно. В отличие от многих сознательных интеллектуалов, он не углубляется в дебри своего ума. Напротив, он чуткий, любопытный, готовый отвлечься»[25]. Перед другими писатель представал

[23] Feuchtwanger an F. Kingdon. New York, 26.10.1940. www. https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/feuchtwanger-brief-erc-en.html?single=1.

[24] Хильде Вальдо (Hilde Waldo, 1906–1994) въехала в США в 1940 г., работала с Фейхтвангером до конца его жизни и далее помогала Марте Фейхтвангер на вилле «Аврора». Секретарь был необходим, т. к. Фейхтвангер диктовал свои произведения на всех стадиях работы над ними.

[25] “Exiles at Home in New York.” *The New York Times Magazine* (19.1.1941): 17.

в более строгом, но столь же деполитизированном образе — как «маленький человек, очень низкого роста и очень худощавый, более согбенный, чем это можно было бы ожидать в его 56 лет — согбенный, так как он склоняется над книгами, во время чтения или написания»[26]. Газеты охотно подчеркивали, что, по словам писателя, творчество для него важнее любых публичных выступлений и статей: «Единственное, чего хочет Лион Фейхтвангер, — это найти скромное убежище («little burrow»), предпочтительно в Калифорнии, где он мог бы скрыться ("dig in") от всех и работать над своими романами»[27].

После официального въезда в США через Мексику в начале 1941 г., как того требовал американский закон о предоставлении вида на жительство политическим беженцам, Фейхтвангеры остались в Лос-Анджелесе, где большая эмигрантская колония напоминала писателю «гигантский Санари»[28]. Там, рядом с «фабрикой грез», к этому времени уже обосновались многие немецкие и австрийские известные авторы (среди них и прежние соседи по французской Ривьере), в том числе Томас Манн, Франц Верфель, Альфред Дёблин, Людвиг Маркузе, близкий друг Фейхтвангера Генрих Манн, которому Фейхтвангер также помог бежать из Франции и который прибыл (благодаря своему чехословацкому паспорту) в США немного раньше. Переезд в Америку также планировали друзья писателя Арнольд Цвейг и Бертольт Брехт, коллега по цеху Анна Зегерс, в итоге попавшая из Франции в Мексику, — однако реализовать свои планы по переселению смог лишь Брехт[29].

Несмотря на то, что после подписания советско-германского договора в августе 1939 г. и до нападения Германии на Советский Союз антифашистские круги с разочарованием и настороженностью наблюдали за развитием политических событий, а многие писатели-эмигранты и вовсе отошли от своей просоветской позиции (Томас Манн, например, в 1939 г. отказался от звания почетного президента Лиги американских писателей); несмотря на очевидную готовность американской прессы напоминать о наивном политическом мышлении писателя, Фейхтвангер продолжал сохранять симпатию к Москве.

---

[26] "Feuchtwanger, Refugee from Europe, Gives First Interview on World Affaires." *LA Times* (21.3.1941): 47 (Part II, p. 12).

[27] "Exiles at Home in New York": 17.

[28] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 9.7.1941. *(Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*. Bd. 1. S. 231).

[29] Брехтов в порту встретили Марта Фейхтвангер и актер А. Гранах.

Получив постоянный адрес, он сразу попытался наладить контакт с советским издательством. Его друзья поддерживали регулярную переписку с Т. Рокотовым, редактором журнала «Интернациональная литература», однако сам Фейхтвангер оказался в общении с Москвой менее успешен. В марте 1941 г. он обратился за помощью к коллеге и другу, писателю-эмигранту чешско-немецкого происхождения, находившемуся в постоянном контакте со Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей (ВОКС) и Иностранной комиссией Союза советских писателей Францу К. Вайскопфу (Franz Carl Weiskopf, 1900–1955). Фейхтвангер как раз закончил третью часть трилогии об Иосифе Флавии, роман «Настанет день» (*Der Tag wird kommen*), и ему было важно, чтобы книга была издана на русском языке. «Есть ли возможность, — интересовался автор, — передать мой адрес Государственному издательству[30] и попросить связаться непосредственно со мной?»[31] Вайскопф, обсудив дело с коллегой, который «регулярно подбирал для издательства за океаном книги и манускрипты»[32], предупреждал, что потребуется некоторое терпение (при жизни автора роман так и не был издан в русском переводе).

В те же дни, одновременно с попыткой пристроить в советском издательстве новую книгу, «знаменитый романист и еврейский интеллектуал»[33] дал интервью газете *Los Angeles Times* о своем понимании отношений между Третьим рейхом и СССР. Фейхтвангер, осознавая риски открытой просоветской позиции, заявлял о ней, тем не менее, прямо и однозначно. Его не смутила попытка корреспондента свести национал-социализм и коммунизм к общему социалистическому знаменателю, в конце беседы писатель вывел простую формулу своего «политического кредо» (political belief): «Я друг каждого, кто против Гитлера; каждый, кто за Гитлера, мой враг».

> Я ездил в Москву и беседовал со Сталиным. Мы говорили два часа; я немного говорю по-русски. Это было то время, когда только-только приняли новую русскую конституцию. Мне было интересно, что она из себя представляла. Она действительно была социалистической.

---

30 Имеется в виду ГИХЛ, Гослитиздат.

31 Feuchtwanger an Weiskopf, Los Angeles, 12.3.1941. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*. Bd. 2. S. 46).

32 Weiskopf an Feuchtwanger, 19.3.1941. (Ibid. Bd. 2. S. 47).

33 “Feuchtwanger, Refugee from Europe, Gives First Interview on World Affaires”: 36 (Part II, p.1).

Los Angeles Times

IN THREE PARTS — 48 PAGES
Part II — LOCAL NEWS — 12 Pages
TIMES OFFICE
202 West First Street

FRIDAY MORNING, MARCH 21, 1941. CITY NEWS—EDITORIAL—SOCIETY

Death Calls Noted Editor

Bailey Millard of 'Times' Had Long Career With Papers and Magazines

Bailey Millard, 81, writer for The Times for the past 17 years and a former editor of metropolitan newspapers and national magazines, died yesterday of a cerebral hemorrhage.

Millard, author of numerous books and hundreds of articles, was active until a few hours before his death. One of his signed editorials appeared yesterday in The Times.

RECOGNIZED POET

He died at the home of a daughter, Mrs. L. W. Dwiggins of 2698 Locksley Place.

Of all his rich literary career Millard liked best to recall that as an editor in San Francisco he gave Edwin Markham his break by publishing "The Man With the Hoe."

As city editor of the old San Francisco Call he also set Joaquin Miller on the road to fame.

VERSATILE WRITER

In The Times, although his own versatile pen touched every subject, he took keenest interest in his jingles and rhymes on current events. Annually on Dec. 31 he presented his "Highlights" of the year in hilarious verse.

Born in Markesan, Wis., Oct. 2, 1859, Millard was educated in Minnesota. Here, too, he learned the lore of printing—open sesame travel in those days of barnstorming printers.

It was as a printer that he first arrived in San Francisco and landed a job. Before long, however, he was city editor of the Call.

MAGAZINE EDITOR

In 1892 he became city editor of the San Francisco Examiner and subsequently literary editor of that newspaper until 1902.

Feuchtwanger, Refugee From Europe, Gives First Interview on World Affairs

FIND QUIETNESS HERE—Lion Feuchtwanger, famed Jewish writer of Germany, and his wife Marta, shown at ease in their new American home in winding canyon. Times photo

Haven Found in Southland

Noted Novelist and Jewish Intellectual Now Here With Wife

Now Lion Feuchtwanger, German novelist, turns up in Southern California. For the first time since his escape from Nazified France he gave his extraordinary views on world political affairs—quite different from those of most European emigres of whatever political faith.

The Jewish intellectual, who escaped from a concentration camp with the aid of undisclosed American friends, arrived in New York in October, remained there a few months, went to Mexico for a week so he could reenter technically under a quota.

He reappears here in a scene of striking contrast.

In a handsome house on a winding canyon road near Santa Monica he was found dictating to a pretty secretary. His athletic wife, who takes sport and lets her husband have literature all to himself, had just returned from a skiing trip to Lake Arrowhead.

DETOUR FOR HISTORY

She had been in a woman's concentration camp and proudly tells how she was an overseer. Their new American home, where they have been for only two weeks, is furnished in

> Изменилось ли мое мнение? Что я думаю о русско-германском пакте? Ах, это все такие деликатные вопросы. Вы должны помнить, что пакт был необходим лишь для ненападения. […] Я не могу поверить, что Россия — союзник нацистов. С какой стати? В России много еврейских беженцев; много евреев в русском правительстве. Нет, они не союзники. Они ими не могут быть, потому что в России социализм, а Германия реакционна, в ней до сих пор преимущественно капитализм. Я осознаю, что многие с этим не согласятся[34].

Америка, действительно, с этим не согласилась. На следующий день, 22 марта 1941 г., та же газета *Los Angeles Times* с едкой снисходительностью прокомментировала «ошибочные представ-

[34] Ibid.: 47 (Part II, p.12).

ления Фейхтвангера» о разнице между национал-социализмом и коммунизмом:

> Лион Фейхтвангер, один из последних беженцев, спасшийся от нацистов в Голливуде, кажется, до сих пор принимает притворство России за реальность и видит принципиальное отличие режима Гитлера от режима Сталина. […] По его мнению, тот факт, что Сталин сделал себя Царем, не мешает России быть социалистической.
>
> Ошибка, возможно, совершенно естественна для человека, погруженного в мир философии и идей. […] Ни Гитлер, ни Сталин не ушли далеко от идеалов Аль Капоне. Фейхтвангер недостаточно хорошо знаком с типажом Аль Капоне, чтобы суметь его распознать[35].

Интересно, что, в свою очередь, советские структуры не спешили после двусмысленной кампании «Анти-Жид»[36] 1937 г. [см. Добряшкина 2021] принимать в его судьбе какого-либо участия. В отличие от Иоганнеса Р. Бехера, председателя Немецкой секции Союза советских писателей, который написал Фейхтвангеру сразу после его прибытия в Америку («С большой радостью мы все[37] узнали, что Вы добрались до США»[38]), ВОКС направило ему письмо почти через год. М.Я. Аплетин, заместитель председателя Иностранной комиссии ССП, старавшийся с началом Второй мировой войны активно поддерживать контакты с немецкими писателями-антифашистами и давно знавший Фейхтвангера, казалось, не находил времени, чтобы поприветствовать недавнего гостя Советского Союза. И даже когда в 1941 г. они оба, и Аплетин, и Фейхтвангер, были в равной мере обеспокоены судьбой Бертольта Брехта, пытавшегося через СССР попасть в США из Финляндии, контакт налажен не был. В письмах Брехту Аплетин уверял драматурга, что деньги на переезд его семейства будут найдены, а Фейхтвангер настаивал на использовании для оплаты дороги

---

[35] Feuchtwanger's Ideas." *LA Times* (22.3.1941): 60.

[36] Поездка Фейхтвангера в СССР во время скандала вокруг критического травелога Андре Жида. Выражение впервые появляется в статье публициста-эмигранта Л. Шварцшильда: Schwarzschild L. Feuchtwangers Botschaft. *Das Neue Tage-Buch* 31 (31.7.1937): 730–734.

[37] Имеются в виду немецкие писатели-эмигранты, переехавшие в 1933–1935 гг. в Москву и составлявшие Немецкую секцию при Союзе советских писателей.

[38] Becher an Feuchtwanger, Moskau, 27.11.1940. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*. Bd. 1. S. 264).

до Владивостока своего собственного советского банковского счета[39], обещая «разрешить этот вопрос здесь через советское консульство»[40]. Забегая вперед, следует заметить, что с советскими дипломатами в США — Г.М. Хейфецом и Я.М. Ломакиным[41] — Фейхтвангер был лично знаком и не раз с ними встречался, в том числе для передачи через консульство своих книг для издания их в СССР.

Начало войны с Советским Союзом для Фейхтвангера, как и для большинства эмигрантов-антифашистов, стало обнадеживающей новостью. Уже через несколько дней после нападения Германии Фейхтвангер сообщал Вайскопфу: «Нет необходимости Вам говорить, как меня порадовали русские дела (“russische Dinge”)»[42], а в письме А. Цвейгу он с облегчением признавался:

> Ситуация с моими собственными внутренними делами вполне хороша. Нет необходимости Вам рассказывать, какие трудности мне пришлось преодолеть по причине того, что я остался при своем мнении о русских, и из-за этого очень многие очень часто проявляли ко мне враждебность. Сейчас, когда мое общее представление оказалось верным, они изворачиваются, как могут, достаточно забавно, но по большей части отвратительно[43].

Эмоциональный подъем Фейхтвангера, вполне объяснимый, все же удивлял его корреспондентов, для которых война с Россией «была, тем не менее, шоком»[44]. «Жертвы будут чудовищны, и любая радость, — замечал Вайскопф в ответ на письмо Фейхтвангера, — по этой причине разбавлена каплей горечи»[45].

---

[39] Речь шла о сумме в 18.000 рублей. См.: Брехт – ГИХЛ, б.д. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед.хр. 459. Л. 3. Маш. коп., пер. с нем.

[40] Фейхтвангер — Брехту, Лос-Анджелес, 12 марта 1941. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед.хр. 459. Л. 9. Маш. коп., пер. с нем.

[41] Г.М. Хейфец — вице-консул генконсульства СССР в Сан-Франциско (1941–1944); Я.М. Ломакин — вице-консул СССР в Нью-Йорке (1941–1942), генконсул СССР в Сан-Франциско (1942–1944), а затем генконсул СССР в Нью-Йорке (1946–1948).

[42] Feuchtwanger an Weiskopf, Pacific Palisades, 24.6.1941. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 1. S. 53).

[43] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 9.7.1941. (Ibid. Bd. 1. S. 231).

[44] Weiskopf an Feuchtwanger, New York, 4.7.1941. (Ibid. Bd. 1. S. 55).

[45] Ibid.

В Москву из США в поддержку советского народа были отправлены телеграммы, после чего «высказывания Фейхтвангера […] и других писателей, проникнутые уверенностью в конечной победе союзных демократических стран над разбойничьими фашистскими бандами, были опубликованы»[46] в советской прессе. В июльском выпуске (15.07.1941) американского прокоммунистического журнала *New Masses* Фейхтвангер, словно предвидя скорое заключение союза между СССР и США, сделал акцент на антисоветских и антиамериканских предубеждениях, которые двум народам надлежало теперь преодолеть:

> […] Когда я приехал в Америку, я был изумлен, что вопреки очевидным фактам там распространяется столько лживых измышлений о СССР. В настоящий момент этой злобной клевете нанесен удар. Война открыла глаза многим американцам, которые не видели или не хотели видеть правду. События заставляют людей более внимательно приглядываться к Советскому Союзу, хотя некоторые это делают не совсем охотно и не без усилий. А советский народ может только выиграть от внимательного изучения.
>
> В Советском Союзе тоже нередко встречались предвзятые мнения о США. Однако общий враг, общая борьба заставляют и США, и Советский Союз взглянуть друг другу в лицо. Теперь оба народа будут судить друг о друге по фактам, а не по ходячим мнениям, и это прекрасно. […] Мужество, с которым советские народы защищают свою родину и свои идеалы (даже враги вынуждены признать это), произвело глубокое впечатление на американцев. Речи Сталина, их смелый и простой реализм составляют яркий контраст с бессвязной болтовней взбесившихся фашистских руководителей. (В оригинале: “the drivel handed out by the fascist leaders.”— *A.B.*). Убеждение, что борьба народов Советского Союза есть и борьба за безопасность Америки — убеждение, выраженное в заявлениях американского правительства, — быстро распространяется в американском народе, и вместе с этим растет его готовность оказать помощь, растет твердая уверенность в окончательном исходе борьбы против фашизма[47].

---

[46] Канторович — ВОКС. Нью-Йорк, 2.12.1941. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98. Л. 10. Маш. коп., пер. с нем.

[47] Цит.: Анкета «Нью Мэссес» // Интернациональная литература. 1941. № 9–10. С. 262. В преамбуле допущена неточность: высказывания «видных американских деятелей, а также находящегося в США Лиона Фейхтвангера»

«Твердая уверенность в окончательном исходе борьбы» не покинула Фейхтвангера, все еще ожидавшего разблокировки своих банковских счетов и «воспринимавшегося то как француз, то как немец»[48], даже когда газеты начали передавать тревожные новости с Восточного фронта. «Рассказы Брехта о России, — писал Фейхтвангер А. Цвейгу о драматурге, прибывшем, наконец, 21 июля 1941 г. в Лос-Анджелес, — звучат весьма оптимистично. Когда Вы получите это письмо, как раз будет ясно, было ли его впечатление правильным»[49]. Брехт, в свою очередь, констатировал в своем «Рабочем журнале» 27 октября 1941 г.: «Фейхтвангер выказывает чрезвычайное удивление, если кто-то сомневается в том, что русские еще могут победить. Такие сомнения кажутся ему чистым безумием. Я очень рад»[50].

Заявление Фейхтвангера, опубликованное 15 июля 1941 г. в *New Masses*, не осталось незамеченным московскими друзьями: скорее всего, напористость, с которой Фейхтвангер по-прежнему готов был «вступаться за Советы»[51], послужила для советской стороны стимулом для осторожного возобновления с ним общения, которое едва ли можно назвать творческим. 20 августа 1941 г. после долгого перерыва в корреспонденции ВОКС отправило письмо в Калифорнию, а осенью 1941 г. высказывания Фейхтвангера появились в советском журнале «Интернациональная литература»[52].

Получив в начале ноября 1941 г. московское письмо вежливости с вопросами о литературных успехах и планах, Фейхтвангер ответил содержательным текстом, который можно считать образцом типичной фейхтвангеровской прозы. Письмо, посвященное, на первый взгляд, теме творчества, в действительности заявляло о несогласии Фейхтвангера с установившимся стилем отношений с Москвой, это

были опубликованы не 22 июля 1941 г., а 15 июля 1941 г. См.: *New Masses* 40, no. 3 (15.7.1941): 13.

[48] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 25.7.1941. (*Briefwechsel 1933–1958.* Bd. 1. S. 234).

[49] Ibid. S. 235.

[50] Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. In 2 Bdn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verl., 1973. Bd. 1. S. 309.

[51] Цитата из письма Фейхтвангера Генриху Манну об издании травелога «Москва 1937»: «Естественно, немцы кричат, что я был подкуплен. Ах, если бы они знали, как в любом отношении дорого приходится платить за то, чтобы вступаться за Советы». Санари, 10.8.1937. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 1. S. 312).

[52] Анкета «Нью Мэссес» С. 262.

была своего рода нота протеста. Перечисление произведений (второй и третий роман трилогии «Изгнание») говорило не о факте их готовности, а о досаде автора на то, что они не были напечатаны на русском языке из-за очевидного снижения в СССР интереса и доверия к писателю. Далее в качестве предыстории создания автобиографической книги «Черт во Франции» Фейхтвангер ссылался на свои недавние злоключения. Однако с долей разочарования и даже каплей желчи писатель реагировал не на «последние годы ужаса во Франции»[53], а на бездействие советских друзей и их последовавшее молчание, при этом не упоминая, но тем не менее подогревая советско-американское противостояние:

> Как вам, по-видимому, известно, я был интернирован французскими фашистами прежде всего за мое дружеское отношение к Советскому Союзу. Я провел месяцы во французском концентрационном лагере и лишь в последнюю минуту был спасен моими американскими друзьями от захвата немцами.

Обозначив двойной болезненный момент: непростые отношения с Москвой и советско-американскую конфронтацию, — Фейхтвангер выражал надежду на издание книги «Черт во Франции».

> Я написал о моих приключениях во Франции небольшую книгу, которая здесь, в Америке, выйдет в конце ноября. Рукопись книги на немецком языке, разумеется, в Вашем распоряжении[54].

Далее автор сообщал о недавно законченном романе «Настанет день», о котором за полгода до этого настойчиво просил походатайствовать Вайскопфа, и (расценив, видимо, молчание «Гослитиздата» как однозначный отказ) не поднимал вопроса о возможности ее издания.

Письмо имело также весьма двусмысленную заключительную часть: конвенциональная формула вежливости, заверявшая советского адресата в ностальгии по СССР, в действительности же напоминала сведущим лицам (а Фейхтвангер предполагал именно их в лице

[53] Kantorowicz an Feuchtwanger, 13.5.1942, New York. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*. Bd. 2. S. 197).

[54] Feuchtwanger an Gesellschaft für kulturelle Verbindung der U.d.S.S.R., 7.11.1941. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед.хр. 98. Л. 3. Маш. коп., пер. мой.

получателей) о его недооцененной спасительной миссии в медийной кампании «Анти-Жид»:

> Я с радостью предаюсь воспоминаниям о том приятном времени, которое я провел в Вашем кругу более пяти лет тому назад, и я твердо рассчитываю вскоре снова увидеться с Вами в Москве, после достижения победы[55].

За непростым эпистолярным реверансом следовал пикантный постскриптум, в трактовке которого нельзя было ошибиться. Он должен был, с точки зрения Фейхтвангера, восстановить былое доверие к нему советских друзей:

> Осенью 1939 года я по просьбе одной из Ваших газет написал статью к шестидесятилетию Сталина и послал ее кружным путем в Москву. Я сильно опасаюсь, что статья не попала туда, а еще сильнее — что она была захвачена в моем доме во Франции полицией Виши. Но я надеюсь еще когда-нибудь разыскать рукопись этой статьи. Я старался тогда, в 1939 году, охватить все историческое значение Сталина, и у меня сложилось впечатление, что статья удалась[56].

Смелый выпад был замечен, безусловно, не только в Москве. До вступления США во Вторую мировую войну, запуска программы контроля за иностранными гражданами враждебных государств (Enemy Alien Control Program) и появления американского Управления цензуры (Office of Censorship), которое переводило на английский язык тонны эмигрантских писем, затрудняя их доставку, оставался еще месяц, однако американские спецслужбы следили за Фейхтвангером с первого дня его жизни в Америке. Дело Фейхтвангера в ФБР насчитывало к концу жизни писателя более 1000 листов [см. Stephan 1998: 145].

В начале ноября 1941 г. Фейхтвангер чувствовал настоящее воодушевление: помимо Москвы, которая наконец-то вышла с ним на связь, в соседней Мексике был выпущен первый номер эмигрантского журнала *Freies Deutschland*, что означало возобновление борьбы

[55] Там же. Дневники писателя и отчеты переводчицы скорее исключают «радостные воспоминания» (freudige Erinnerung) и «приятное время» (angenehme Zeit).

[56] Там же. Л. 5.

в среде немецких писателей за будущее Германии. Фейхтвангер, во-первых, направил в связи с годовщиной Октябрьской революции через нью-йоркское отделение ТАСС приветствие[57] советскому народу, которое было сразу без изменений опубликовано в «Правде»:

> Борьба гитлеровского режима против Советского Союза является борьбой самой реакционной великой державы нашей планеты против самого прогрессивного государства. Кто на себе испытал блага и разумную силу Советского Союза и мрачную тупую силу фашистов, тот никогда не сомневался в исходе нынешней борьбы. В день годовщины русской революции мы счастливы констатировать, что, какой бы тяжелой ни казалась борьба, конечная победа Советов над нацистами несомненна[58].

А во-вторых, в первом же номере *Freies Deutschland* появилось поздравление Фейхтвангера, адресованное немецким писателям, которые продолжали антифашистскую деятельность в Мексике, — Анне Зегерс, Бодо Узе, Людвигу Ренну и другим:

> С самого начала было ясно, что эта война ведется не между нациями, а между регрессивными и прогрессивными силами, между варварством и цивилизацией, средневековым экономическим укладом и разумным.
>
> У многих, кто противился принятию этого простого факта, сейчас открылись глаза. Среди этих многих есть также крупные немецкие писатели.
>
> Благодаря этому преображению в нас растет надежда, что Германия, выйдя из этой войны, будет не вторым Веймаром[59], а солидным домом для свободных и разумных людей[60].

---

[57] Приветственные телеграммы Л. Фейхтвангера и других писателей и общественных деятелей Америки, присланные в СССР в связи с 24 годовщиной Октябрьской революции. РГАЛИ Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 25. Л. 3.

[58] Письмо Лиона Фейхтвангера // Правда. 04.11.1941.

[59] Имеется в виду Веймарская республика.

[60] “Lion Feuchtwanger. Ein Baustein.” *Freies Deutschland*, no. 1 (November 1941): 3.

Неудивительно, что американская пресса сразу отреагировала на «растущую надежду» немецких эмигрантов. В журнале *Scoop* (*Formerly Friday Magazine*) в ноябре 1942 г. была напечатана статья о будущем правительстве Германии (Dan Gillmor. "Proposal for a German Victory Government"), которое должен будет возглавлять Генрих Манн, а «Лиону Фейхтвангеру, согласно этому плану, отводилась роль посла в Москве» [Kieβling 1984: 333]. Кстати, участие Фейхтвангера в публикациях мексиканского журнала, имевшего скорее общественно-политическое, чем литературное направление, было минимальным.

Вступление США во Вторую мировую войну 8 декабря 1941 г. само по себе заметного впечатления на Фейхтвангера не произвело. Гораздо хуже были введенные с марта 1942 г. ограничения для «граждан враждебных государств» (enemy aliens), к которым теперь относились все немецкие писатели-эмигранты. Эти ограничения не позволяли им слушать радио коротковолнового диапазона, выходить из дома после восьми вечера и вообще «удаляться от места проживания дальше, чем на пять миль»[61], что лишало «гигантский Санари» былой привлекательности: Фейхтвангер не мог больше встретиться, например, с Ремарком и Брехтом, поскольку «все трое жили в разных частях Лос-Анджелеса, а город очень большой»[62]. Кроме того, политические события, жаловался писатель в письме Цвейгу, затмили успех книги *The Devil in France*; впрочем, в его сетованиях по поводу изменившейся издательской ситуации для «наших книг» «здесь» нетрудно увидеть некоторое преувеличение, вызванное раздражавшим молчанием московских друзей и их нежеланием издавать произведения Фейхтвангера «там»:

> Издание немецких антифашистских книг, имевших прекрасные перспективы, окончательно подорвано войной. Также переводы наших книг появляются здесь все реже. Моя последняя книга, *The Devil in France*, получила отличные отклики, однако самые важные рецензии, в *New York Times* и т. д., были напечатаны в день объявления войны, и книга практически ушла в тень[63].

---

61 "Lion Feuchtwanger. Some Useful 'Enemy Aliens' (*Letters to The Times*)." *New York Times* (11.5.1942): 14.

62 Ibid.

63 Feuchtwanger an Zweig. Los Angeles, 21.1.1942. *(Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 1. S. 247). Помимо более ранних позитивных откликов в прессе, имеется в виду статья: Milos Safranek. "Feuchtwanger's Pictures of France." *NYT* 30, no. 633 (7.12.1941): 94.

1942 г. начался для Фейхтвангера с «луча света» и «настоящей радости»[64]: ему были наконец-то доставлены из Португалии книги его роскошной французской библиотеки, необходимые для работы. В это же время он начал писать роман об астрологе Гитлера, получивший впоследствии название «Братья Лаутензак» (*Die Brüder Lautensack*, 1943). 5 февраля 1942 г. писателю было выдано американское удостоверение личности. Переписка с советскими коллегами стала более стабильной (каждое письмо, правда, проводило в пути не менее двух месяцев), но заинтересовать Москву хотя бы одним своим художественным произведением писателю не удавалось. Даже для автора политических романов, смотрящего на настоящее как будто из будущего, ситуация оставалась необъяснимой и неприятной. Фейхтвангер не читал советских газет, поэтому не знал, что «Правда» печатает его высказывания не только регулярно, но и придавая им особое значение, как слова практически единственного немецкого писателя и общественного деятеля, имеющего моральный и политический вес для советской аудитории. В центральной советской газете, которая до заключения договоров с союзниками не изобиловала приветственными телеграммами именитых писателей в адрес советского народа, живущий в Америке немецкий эмигрант был символом симпатизирующего Советскому Союза западного мира.

Фейхтвангер все чаще отправлял телеграммы в СССР. 26 января 1942 г. в «Правде» появилось его новое заявление, большего объема и с более броским названием: «Победы советских войск подрывают гитлеровский режим. Лион Фейхтвангер о наступлении Красной Армии»:

> Нью-Йорк, 25 января. (ТАСС). Известный немецкий писатель Лион Фейхтвангер прислал в нью-йоркское отделение ТАСС следующую телеграмму из Санта-Моника (Калифорния, США): Правда о наступлении Красной Армии на германские линии не может быть более скрыта от немецкого народа, и хвастливая болтовня Гитлера о крушении Советского Союза будет для него иметь тем более тяжелые последствия […][65].

[64] Ibid: 249.

[65] Правда. 26.1.1942. С. 4.

28 января 1942 г. Фейхтвангер получил телеграмму из Москвы, подтверждавшую доставку его первого, ноябрьского, письма и содержавшую просьбу отозваться на уничтожение фашистами культурных памятников в СССР для соответствующего издания ВОКС. Писатель охотно телеграфировал свое мнение насчет уничтожения немцами русской культуры («Глупцы по-детски считают, что могут уничтожить дух, разрушая дом. Они не понимают, что дух книги продолжает жить, даже если они исторгнут из мира бумагу, на которой напечатана книга, и дом, в котором жил автор»[66]), однако в напечатанном виде его так и не увидел. Фейхтвангера продолжала заботить судьба его книг в русском переводе. В Куйбышев, куда было эвакуировано ВОКС, писатель отправил раритетный, чуть ли не последний экземпляр голландского издания романа «Изгнание» (почти весь тираж был уничтожен при оккупации Голландии немецкими войсками) с пометкой:

> Издатель, к сожалению, вычеркнул некоторые фразы, еще сильнее подчеркивающие веру юного Ханса в Советский Союз. Тем не менее, как мне кажется, образ молодого немца будущего, верящего в Советский Союз, даже в этом виде получился довольно сильным и особенно актуален, возможно, именно сейчас[67].

Одновременно Фейхтвангер, исходя из опыта издания книги в Америке «в самое неудачное время, какое себе только можно представить»[68], выражал сомнение в том, что его книгу «Черт во Франции» стоит публиковать именно сейчас: его собственные злоключения, скромно объяснял причину автор, выглядят слишком ничтожными по сравнению с переживаемым советским народом. В то же время

---

[66] Feuchtwanger, Los Angeles — CULTSWIAS, Moskau. Telegramm. 30.1.1942. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед.хр. 98. Л. 13. Интересно, что в телеграмме очевиден постулат «рукописи не горят», высказанный, по легенде, испанским раввином XV в.

[67] Lion Feuchtwanger, Los Angeles, an die Gesellschaft für kulturelle Verbindung der U.d.S.S.R., Kouibichev, 30.1.1942. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед.хр. 98. Л. 12. Рус. пер. (И. Горкиной и Р. Розенталь) был выполнен еще до выхода нем. оригинала и параллельно печатался в 1938–1939 гг. в «Интернациональной литературе» и «Знамени» (публ. не была завершена из-за изменившихся установок после заключения советско-германского пакта о ненападении); в 1939 г. в ГИХЛ успело выйти и отдельное издание первых двух книг романа, причем Фейхтвангер в 1942 г. об этом еще не знал.

[68] Feuchtwanger an Weiskopf, Los Angeles, 18.12.1941. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 1. S. 59).

третью часть трилогии об Иосифе Флавии «Настанет день» Фейхтвангер настойчиво предлагал перевести на русский язык: он отправил американское издание романа, называвшееся «Иосиф и император» (*Josephus and the Emperor*. New York: the Viking Press, 1942), поскольку «немецкий вариант еще не напечатан, а немецкой рукописи у него больше нет»[69]. Ответ писатель ввиду военного времени должен был получить нескоро.

В начале марта 1942 г. ему совершенно неожиданно пришла посылка от Иностранной комиссии. Как Фейхтвангер понял из переписки с Вайскопфом, это была дежурная рассылка, и такие пакеты были отправлены многим немецким писателям. «Несколько дней назад были доставлены маленькие книжечки, которые в М[оскве] печатаются для новой категории читателей — военнопленных. Вы тоже такие получили?»[70] — интересовался Вайскопф у Фейхтвангера. «Те маленькие книжки из Москвы выслал мне Аплетин. Как-то у меня в гостях был советский консул из Сан-Франциско. Потом еврейский актер Михоэлс написал мне длинное письмо. В остальном же из Москвы никаких вестей»[71], — разочарованно писал в ответ Фейхтвангер. Советским консулом мог быть Я.М. Ломакин, получивший свой пост как раз в феврале 1942 г., но скорее всего это был Г.М. Хейфец. По крайней мере, когда упомянутый актер и председатель созданного в это же время, в феврале 1942 г., Еврейского антифашистского комитета С. Михоэлс написал Фейхтвангеру длинное письмо с просьбой призвать всех евреев к бескомпромиссному противостоянию нацизму, растерявшийся Фейхтвангер сразу попросил совета у Хейфеца. Судя по обращениям в их корреспонденции: «Дорогой, уважаемый господин Хейфец» и «Дорогой друг Хейфец» [72], — их отношения были достаточно теплые.

И Фейхтвангер, и Вайскопф сразу отправили ответные письма в Москву (ответ Вайскопфа из Нью-Йорка был получен в Москве в сентябре 1942 г., а письмо Фейхтвангера попало в руки Аплетина

[69] Lion Feuchtwanger, Los Angeles, an die Gesellschaft für kulturelle Verbindung der U.d.S.S.R., Kouibichev, 30.1.1942. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98. Л. 12.

[70] Weiskopf an Feuchtwanger, New York, 7.3.1942. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*. Bd. 1. S. 59).

[71] Feuchtwanger an Weiskopf, Los Angeles, 17.3.1942. (Ibid. Bd. 1. S. 60).

[72] См. письма: Feuchtwanger an Kheifets, Los Angeles, 23.3.1942. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98. Л. 14. и Feuchtwanger an Kheifets, Los Angeles, 4.5.1942. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98. Л. 15. маш. коп.

лишь 12 апреля 1943 г.). Поблагодарив Аплетина за брошюру (это была переведенная на немецкий язык история Кресмен Тэйлор «Адресат выбыл»[73]), Фейхтвангер в свойственной ему манере «с радостью заметил», что в Москве «даже несмотря на войну, находят время переводить произведения на немецкий»[74]. Осознавая эту возможность, Фейхтвангер недоумевал, почему не печатают *его* книги:

> Я был бы Вам благодарен, если бы Вы сообщили мне, как обстоят дела с моими книгами. Я, конечно, знаю, что у Вас есть дела более важные[75].

Письма Вайскопфа в Москву принадлежали к совершенно другому жанру: в этот раз писатель составил для Аплетина подробный отчет, в котором обрисовывал положение всех знакомых ему писателей-эмигрантов, в том числе и Фейхтвангера, и сообщал о важном событии эмигрантской жизни — учредительном созыве «Германо-американского чрезвычайного комитета» (German-American Emergency Conference) 1 марта 1942 г. в Нью-Йорке.

> Проведенная в Нью-Йорке 1 марта German-American Emergency Conference была посвящена вопросам культуры. Писатели активно принимали участие в ее заседаниях. Делегаты представляли на этой конференции немецко-американские антинацистские организации, в состав которых входят более 50 000 человек. Культурная работа среди этих 50 000 проводится еще на самом примитивном уровне. Сейчас предпринимаются попытки организовать печатное объединение для издания свободной немецкой книги. Одновременно о такой же попытке сообщается из Мексики, возможно, оба проекта будут объединены. Таким образом, снова смогут издаваться немецкие антифашистские книги. Генрих Манн, Фейхтвангер и Брехт сочинили воззвание к немецкому народу. Планировалось прочитать его на конференции. […] Брехт […] участвовал в составлении упомянутого воззвания, хотя так же, как и Генрих Манн, не стал делать ни малейшего различия между немецким народом и нацистами[76].

---

[73] Kathrine Kressmann Taylor. Addresss unknown, 1938.

[74] Feuchtwanger an Apletin, Los Angeles, 10.3.1942. РГАЛИ. Ф. 631. Оп.14. Ед. хр. 469. Л. 3.

[75] Ibid.

[76] Weiskopf — Apletin, New York, первая декада марта, 1942. Коп., ориг. передан Аплетину 15.9.1942. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98. Л. 19.

Последнее замечание, касавшееся Г. Манна и Брехта и выгодно не затрагивавшее Фейхтвангера, очень существенно; вопрос, кто несет ответственность за преступления нацизма, обострялся по мере приближения Третьего рейха к своему концу. Уже после отправки письма Аплетину Вайскопф обращал внимание Фейхтвангера на то, что «в обращении немецких писателей как раз необходимо подчеркивать различие между нацистами и немецким народом»[77].

«Воззвание к немцам» (“Aufruf an die Deutschen”) было составлено Фейхтвангером, Г. Манном и Брехтом для устного выступления по просьбе основателя Комитета Курта Розенфельда, немецкого адвоката и бывшего депутата Рейхстага. Созыв Комитета можно считать реакцией немецких антифашистских сил в США на принятие 1 января 1942 г. Декларации Объединенных Наций на Первой Вашингтонской конференции, когда стало ясно, что вступающие в союз СССР, США и Великобритания настроены на долгую войну вплоть до капитуляции Германии. Целью Комитета, как и раньше Народного фронта, была консолидация немецких антифашистов и устранение нацизма своими силами. «Воззвание» поэтому вносило свою лепту в продолжительную дискуссию, охватившую англо-американский мир, о сущности и природе немецкого менталитета и будущем Германии. Текст должен был, помимо своего прямого назначения (призыв оказать сопротивление Гитлеру и его физически уничтожить), демонстрировать «другую Германию» и противостоять распространявшемуся в Великобритании и США «ванситтартизму»[78] [подробнее см.: Bahr 1989: 1493] — представлениям о германской внешней политике Германии как о преступлении всего народа и необходимости полной демилитаризации немцев в будущем.

Кто был основным автором текста, однозначно восстановить по переписке сложно, тем более что соавторы не были единого мнения о нацизме («Фейхтвангер и остальные не могут осознать феномен Гитлера, поскольку они не видят феномена господствующей мелкой

[77] Weiskopf an Feuchtwanger. 29.3.1942. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 2. S. 61).

[78] В 1942 г. в США, особенно в эмигрантской среде, идеи британского дипломата Роберта Гилберта Ванситтарта были предметом дискуссии, в которую были вовлечены и немецкие писатели-антифашисты как представители «другой Германии». Ванситтарт в своих радиообращениях оспаривал существование «другой Германии».

буржуазии»[79], — писал Брехт в «Рабочем журнале» накануне созыва), но скорее всего, это был Генрих Манн. Текст был написан в стиле, не свойственном Фейхтвангеру, а Брехт обычно не проявлял инициативы в таких мероприятиях. Сам Фейхтвангер утверждал в письме к Генриху Манну: «Нет сомнения, уважаемый господин Манн, что именно Вы обладаете необходимым талантом для наброска такого воззвания»[80]. Готовое «Воззвание» было отредактировано и, по мнению Фейхтвангера, испорчено «мелкобуржуазной правкой»[81]. Вайскопф так же, как и Фейхтвангер, «не был осведомлен о дальнейшей судьбе “Воззвания”»[82] (это, кстати, подтверждал его отчет для Москвы), и обоим «было бы жалко, если бы оно не вышло в печати»[83]. Все косвенные признаки в общем-то указывали на скорее второстепенную роль Фейхтвангера в написании текста.

Фейхтвангер не знал о письме-отчете для Москвы, а Вайскопф даже не догадывался, что к моменту их дружеской переписки в конце марта 1942 г. «Обращение антифашистских немецких писателей к германскому народу» уже успело появиться в «Правде» (21 марта 1942 г.). Немного позднее публикации в «Правде», 10 апреля 1942 г., то же «Воззвание к немцам» гармонично вписалось в нью-йоркский выпуск газеты *Aufbau*, эмигрантского двуязычного (по преимуществу немецкоязычного) еврейского периодического издания. Так текст, о котором сожалел Вайскопф, был напечатан дважды: в сокращенном виде в еврейской газете *Aufbau*, и целиком в «Правде»[84] — при этом, судя по всему, без раздражавшей Фейхтвангера «мелкобуржуазной правки».

В своем письме-отчете Аплетину Вайскопф умело справлялся с дипломатической стороной дела: предоставляя запрашиваемую Москвой информацию об эмигрантской немецкой литературе, он одновременно напоминал об издательских надеждах писателей-эмигрантов, прежде всего, своего друга Фейхтвангера. Помня о трудностях Фейхтвангера с изданием книг в СССР, Вайскопф вскользь замечал,

---

79 Brecht B. *Arbeitsjournal*. 27.2.1942. Bd. 1. S. 379.

80 Feuchtwanger an Heinrich Mann, Los Angeles, 5.2.1942. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 1. S. 340).

81 Feuchtwanger an Weiskopf, Los Angeles, 17.3.1942. (Ibid. Bd. 2. S. 60).

82 Weiskopf an Feuchtwanger. 29.3.1942. (Ibid. Bd. 2. S. 61).

83 Ibid.

84 В еще более сжатом виде текст был напечатан 19 апреля 1942 г. в нью-йоркском журнале *Intercontinent News*.

что «среди знаменитостей Фейхтвангер по-прежнему лучший, с ясным умом, не теряет мужества и предвидит будущее»[85], а в постскриптуме прямо интересовался, что опубликовано на русском языке за последнее время из произведений немецких эмигрантов, находящихся в Америке.

И Вайскопфу, и Цвейгу продолжали поступать весточки из Москвы, о чем оба сообщали Фейхтвангеру. Вайскопфу пришло «от Вилли Бр[еделя] длинное письмо, которое было в пути больше двух месяцев. […] Ему требуется материал для *IL*[86], которая снова издается»[87]. На это Фейхтвангер отвечал уже с привычной горечью:

> Я рад, что Вы снова что-то получили из Москвы. Жаль, что никогда нет возможности подержать *IL* в руках. Очень интересно, как журнал сейчас выглядит, я бы с удовольствием тоже туда что-нибудь отправил[88].

Справедливости ради стоит отметить, что до 1943 г. и Вайскопф «не держал в руках» немецкоязычный журнал *Internationale Literatur*. В августе 1942 г. он напишет Фейхтвангеру слова утешения: «…один американский друг получил по почте проспект, в котором были анонсированы два номера журнала»[89].

К годовщине нападения Германии на СССР американские эмигранты отправили свое приветствие советскому народу. 24 июня 1942 г. далеко за океаном «Правда» сообщала, что «известные немецкие и чехословацкие писатели, проживающие в США, передали через Нью-Йоркское отделение ТАСС приветствия Советскому Союзу в связи с годовщиной отечественной войны против немецко-фашистских захватчиков». Этими писателями были «известный немецкий писатель» Томас Манн, «чешский писатель» Франц К. Вайскопф и «известный немецкий писатель» Фейхтвангер, причем Фейхтвангер по-прежнему подчеркивал свою уверенность в скором прозрении, преодолении слепоты, в разрушении предрассудков.

---

[85] Weiskopf — Apletin, New York, первая неделя марта, 1942. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед.хр. 98. Л. 19.

[86] Журнал *Internationale Literatur*, который выходил на немецком языке.

[87] Weiskopf an Feuchtwanger, New York, 18.6.1942. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 2. S. 65).

[88] Feuchtwanger an Weiskopf, Los Angeles, 2.7.1942. (Ibid. Bd. 2. S. 65).

[89] Weiskopf an Feuchtwanger, New York, 2.8.1942. (Ibid. Bd. 2. S. 66).

> Каждая победа, каждый великий подвиг Красной Армии не только разрушают часть военной машины варваров, но сокрушают чудовищную крепость предрассудков, которую создали против Советского Союза злоба и зависть во всем мире. То, чего достигла Красная Армия в течение этого года, не только защитило Советский Союз против вторгшейся армии варваров, но и открыло глаза многим миллионам во всем мире на мощь и истинную сущность Советского Союза. В день этой годовщины весь цивилизованный мир вспоминает о Советском Союзе с восхищением и любовью[90].

Также Фейхтвангеру телеграфировала редакция «Интернациональной литературы». Смена корреспондента в очередной раз вселила в него надежду. Фейхтвангер ответил 31 августа 1942 г., подчеркнув более однозначно, чем раньше, связь между довоенной статьей о Сталине и своим заключением во французский лагерь:

> Дорогие друзья,
>
> я очень благодарен Вам за Вашу телеграмму. Для меня было большой радостью снова о Вас услышать.
>
> Моим последним сообщением для Вас было сопроводительное письмо, прилагавшееся к сочинению о Сталине к его дню рождения в 1939 году. Вы попросили меня написать статью, что я и сделал с огромной радостью. Я считаю, что та статья у меня хорошо вышла, но я боюсь, что она никогда не попадала в Ваши руки. Кроме того, у меня есть все основания предполагать, что именно из-за этого текста французское правительство запретило мне выезд из Франции и интернировало меня в лагерь[91].

Новым в этом письме было предложение напечатать совсем свежий роман «Братья Лаутензак», имевший рабочее название *Die Zauberer* и переводившийся в переписке с СССР то как «Волшебники», то как «Колдуны»:

> Наибольший интерес для советского читателя должен представлять роман, который я только что закончил, роман *Die Zauberer*, который

[90] Приветствия Советскому Союзу в связи с годовщиной отечественной войны против гитлеровских захватчиков // Правда. 24.06.1942. С. 4.

[91] Feuchtwanger an die *Internationale Literatur*, Pacific Palisades, 31.8.1942. РГАЛИ. Ф. 631. Оп.14. Ед. хр. 469. Л. 5.

> описывает судьбу ясновидца и астролога Гитлера, а также суеверный настрой Гитлера и Третьего рейха. Я надеюсь, мне удалось показать гротескное и кошмарное, скрывавшееся за телепатией, астрологией и «внутренним голосом» Гитлера и его друзей. […] Я думаю, роман вносит ясность в запутанные и опасные вещи, так что они каждому читателю становятся понятными[92].

Фейхтвангер выражал уверенность в том, что роман будет иметь успех и что стоит его напечатать сразу на двух языках — немецком и русском. Письмо Фейхтвангер отвез в Вашингтон и лично передал его первому секретарю Посольства СССР В.И. Базыкину. За письмом последовала телеграмма, уточнявшая, готова ли «Интернациональная литература» взяться за последний роман. Уже 8 сентября 1942 г. первый секретарь Посольства СССР сообщал, что телеграмма передана «Интернациональной литературе» и что при первой возможности будет передано письмо. Ответа писатель снова не получил.

Между тем 8 ноября 1942 г. «Правда» опубликовала «Приветствие писателя Лиона Фейхтвангера» в связи с 25-летием Октябрьской революции, написанное с максимально возможной экспрессией и патетикой:

> Все, что есть прогрессивного в этом мире, напряженно и страстно следит за великолепной борьбой народов Советского Союза за их свободу, родину и достижения. Сотни миллионов людей на нашей планете знают, что от исхода этой борьбы зависят их собственные свобода и счастье. Эти миллионы готовы отдать себя и все, что у них есть, чтобы помочь победе Советского Союза[93].

С этого момента заявления Фейхтвангера перестали появляться в «Правде» с прежней регулярностью: в них не было необходимости, поскольку теперь, несмотря на упорное нежелание США и Великобритании открывать второй фронт, в советской прессе печатались обращения и приветствия союзников. Даже когда после Сталинградской битвы в войне обозначился перелом и Фейхтвангер и Томас Манн, как обычно, отправили свои поздравительные телеграммы через ТАСС

---

[92] Ibid.

[93] Приветствия иностранных политических и общественных деятелей в связи с 25-й годовщиной Великой Октябрьской социалистической революции // Правда. 8.11.1942. С. 4.

в Нью-Йорке, их приветствия не напечатали в «Правде» (лишь 7 апреля 1943 г. имя Фейхтвангера мелькнуло в связи с сообщением о создании в Нью-Йорке «Национального совета американо-советской дружбы»).

Главным советским собеседником Фейтвангера с 1942 г. стал вице-консул Г. Хейфец, в отчетах которого немецкие писатели-антифашисты, в особенности Фейхтвангер, Брехт и Генрих Манн, фигурировали все чаще.

2 декабря 1942 г. Фейхтвангер и Брехт встретились в генеральном консульстве СССР в Сан-Франциско с Хейфецом, которому Фейхтвангер передал для ВОКС письмо и свой новый роман *Die Zauberer*. Хейфец подробно сообщал в длинном послании председателю ВОКС В.С. Кеменову о бедственном положении Генриха Манна (по всей видимости, вся информация была получена от кого-то из друзей Г. Манна — Фейхтвангера или Брехта, или от них обоих), которого Москва пыталась поддерживать материально, указывал на неосведомленность Аплетина в отношении «обстановки в Америке» и, наконец, упоминал беседу со своими гостями-писателями:

> У Фейхтвангера новые идеи, которые Брехт горячо поддерживает: создать в Америке издательство переводной советской литературы. Фейхтвангер предлагает связаться с одним из наиболее видных и крупных либеральных издательств и начать с ним работать. В первую очередь предлагают издать речи тов. Сталина. К каждой речи дать предисловие, примерно, на ½ печатной странице об исторической обстановке периода, в какой данная речь имела место. Весь этот материал должен быть отобран и подготовлен у нас (включая перевод).
>
> Предисловие к книге, по мнению наших друзей, должно быть заказано в Америке, предпочтительно Уоллесу или Уилки[94].
>
> Желательное название книги — «Сталин говорит».
>
> Одновременно следует подготовить к изданию, вернее, прислать для перевода и издания биографии вождей и видных деятелей СССР, включая крупных хозяйственников, директоров заводов, и в последующем — пьесы советских авторов, написанные в период войны. Книги должны быть изданы солидно по общепринятой в Аме-

[94] Имеются в виду Генри Эгард Уоллес (Henry Agard Wallace, 1888–1965), в 1941–1945 гг. вице-президент США, отличавшийся просоветской позицией, и Льюис Уэнделл Уилки (Wendell Lewis Willkie, 1892–1944), американский политик, направленный в 1942 г. в СССР Рузвельтом для переговоров.

рике цене, и забота о распространении должна быть возложена на издательство, с которым будет договоренность об этом.

Спрос на советскую книгу здесь чрезвычайно велик. Поручить издание советских авторов известному здесь левому издательству, по мнению наших друзей, мало целесообразно и не даст нужного эффекта. Если это предложение будет признано Вами целесообразным, подтвердите телеграфно, и тогда Фейхтвангер попытается предварительно выяснить, какое издательство возьмет на себя издание советских книг с тем, чтобы позднее с этим издательством связать тех людей, которые будут заниматься вопросами издательства[95].

Эти грандиозные планы двух немецких друзей СССР, совпадавшие в той или иной степени с собственными проектами ВОКС, венчала просьба Фейхтвангера напечатать его новый роман:

Фейхтвангер просит свой роман «Колдун» передать Гослитиздату. Письмо со своими пожеланиями он перешлет дополнительно[96].

Поскольку Москва безмолвствовала, 14 декабря 1942 г. Фейхтвангер снова написал в редакцию, приложив последнее письмо от 31 августа, свою телеграмму, процитировав Базыкина и сославшись на своего агента. Возможно, предполагал писатель, предыдущие письма были отправлены не на тот адрес. На этот раз ждать ответ пришлось почти год.

Приятным рождественским подарком для *enemy aliens* в США стала отмена 25 декабря 1942 г. ограничений, и писатели-эмигранты могли теперь встречаться.

В начале 1943 г. Хейфец сообщал в Москву:

Положение немецких антифашистов чрезвычайно тяжелое. Каждый из них занят исключительно заботой о завтрашнем дне. Это, конечно, влияет на их общественную и политическую деятельность. Несколько улучшилось положение Брехта. Фейхтвангер испытывает уже кое-какие трудности, все же он живет лучше всех, и все фактически живут за его счет. Большие затруднения испытывает Генрих Манн[97].

---

[95] Хейфец — Кеменову, Сан-Франциско, 30 ноября–2 декабря 1942. Подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 14. Ед. хр. 98. Л. 26.

[96] Там же.

[97] Хейфец — Кеменеву, Сан-Франциско, 11.2.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 87, 88.

«Забота о завтрашнем дне» включала идейные споры в эмигрантской среде о будущем Германии. Генрих Манн, действительно практически не имевший средств к существованию и получавший помощь в том числе от Советского Союза, по мере сил проявлял активность в антифашистской деятельности. Брехт и Фейхтвангер поддерживали Г. Манна, вынашивая различные планы по антифашистской борьбе, которые им так и не удалось воплотить в жизнь:

> С другой стороны, наши друзья реализуют свою мечту — участие в радиопередачах Москвы. Каким-то чудом Брехт раздобыл записывающий аппарат, и сейчас они готовят для нас радиопрограммы в магнитофонной записи[98].

Участие эмигрантов в московских радиопередачах для немецких военнопленных было предложением Генриха Манна. Было решено «подготовить несколько программ в грамзаписи и переслать их через нас для использования в Москве»[99]. Синими чернилами рукой Хейфеца была дописана просьба «прислать для ориентировки»[100] антифашистские материалы. С дипломатической почтой 19 февраля была отправлена также новая пьеса Фейхтвангера, написанная в соавторстве с Брехтом, «Видения Симоны Машар» (*Die Gesichte der Simone Machard*, *The Visions of Simone Machard*), парафразировавшая историю Жанны Д'Арк и предварявшая написание романа «Симона».

Через месяц первое радиовыступление Фейхтвангера и Генриха Манна было готово:

> Наши немецкие друзья подготовили первую программу «Обращение к военнопленным». Создавалась эта программа с трудом по ряду причин, в основном, конечно, техническим. Пластинки при сем прилагаю. Полагаю, что они будут использованы, но в этом случае необходимо будет изъять технические ошибки, повторения, слабые тона и т. д. Мне здесь сказали, что это сделать будет нетрудно. Просто заклеить ненужные места только бумагой. В первой программе участвовали: известный режиссер — писатель Фиртель Бертольд[101], Фейхтвангер

[98] Там же. Л. 88.

[99] Хейфец — Кеменову, Сан-Франциско, 19.2.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 75.

[100] Там же.

[101] Бертольд Фиртель (Berthold Viertel, 1885–1953) — австрийский писатель, драматург, эссеист, с 1939 г. в эмиграции в США, проживал то в Нью-Йорке, то

и Генрих Манн. Полагаем здесь технически улучшить записи и разнообразить программу художественными выступлениями. Этим делом заинтересованы все наши немецкие друзья.

Если Вами будет признано, что этот опыт ценен и нужен, то для достижения технически хороших передач необходимо затратить 60–70 долларов на каждую программу. Прошу санкционировать и согласие выслать по телеграфу[102].

В конце апреля 1943 г. Хейфец снова был в Лос-Анджелесе и встречался с Фейхтвангером, Генрихом Манном, в этот раз к ним присоединился немецкий композитор Ганс Эйслер (Ханс Айслер)[103]:

Они весьма заинтересованы в наших антифашистских передачах. Первую пробную пластинку послал Вам с предыдущей почтой, вторая, к сожалению, не успела прибыть из Лос-Анджелеса и уйдет только следующей почтой.

Наши друзья полагают привлечь к участию в программах американских артистов и писателей, в частности, Чаплина. Дело это, таким образом, может стать большим. Просили сообщить Ваши соображения телеграфно. Если Вами будет решен этот вопрос положительно, нам придется помочь нашим друзьям получить официальное разрешение на запись своих программ[104].

В апреле 1943 г. в США был опубликован роман Фейхтвангера об астрологе Гитлера под названием *Double, Double Toil and Trouble*[105], Вайскопф написал о книге прекрасную рецензию. «Гонорар поможет мне выбраться из достаточно стесненного положения, и я смогу теперь спокойно заняться романом о Гойе, который отнимет у меня примерно полтора года», — делился писатель мечтами с А. Цвейгом[106].

в Лос-Анджелесе, в 1942 г. получил американское гражданство, не смог добиться творческих успехов, но старался участвовать во всех эмигрантских мероприятиях.

[102] Хейфец — Кеменову, Сан-Франциско, 18.3.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 101. Получено ВОКС 9.6.1943.

[103] Ханс Айслер, Ганс Эйслер (Hanns Eisler, 1898–1962) — немецкий композитор, автор гимна ГДР, с 1926 г. член КПГ, депортирован из США в 1948 г.

[104] Хейфец — Кеменову, Сан-Франциско, 29.4.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 117. Получено ВОКС 9.6.1943.

[105] Строка из песни ведьм из пьесы «Макбет» (IV, 1) Шекспира. Букв.: «двойной труд и беда». В рус. пер. М. Лозинского: «Жарко, жарко, пламя ярко»).

[106] Feuchtwanger an Zweig, Los Angeles, 6.1.1943. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 1. S. 265.)

Фейхтвангер наконец-то получил немецкоязычное издание журнала *Internationale Literatur*, и, что казалось уже почти невероятным, 7 мая писателю телеграфировал Аплетин о получении его письма от 10 марта 1942 г. и второй части романа «Изгнание»[107]. Все остальное, отправленное из Калифорнии в Гослитиздат или *Internationale Literatur*, было еще, как верил писатель, в пути.

Попытки немецких писателей участвовать более активно в антифашистских проектах усилились с созданием в Красногорске Национального Комитета Свободная Германия (НКСГ, Nationalkomität Freies Deutschland, NKFD), который вызвал у немецких эмигрантов неоднозначную реакцию. В любом случае, как сообщал Г. Хейфец председателю ВОКС и первому секретарю советского Посольства в США, «на телеграфный запрос Комитета Свободная Германия приветственную телеграмму послали Фейхтвангер и Томас Манн»[108]. Их приветствия предназначались для нового печатного органа НКСГ *Freies Deutschland* — советско-немецкая газета называлась так же, как и уже давно существовавший немецко-мексиканский журнал, однако они никак не были связаны между собой.

В ответ на Манифест НКСГ Фейхтвангер, Генрих Манн и Брехт решили составить собственный манифест и опубликовать его в американской прессе. Писатели рассчитывали, что их манифест подпишут живущие в США немецкие писатели различных взглядов и он, таким образом, сможет привлечь внимание американской общественности к вопросу о различении нацистов и немецкого народа. Далее отчет Хейфеца практически совпадал с дневниковыми записями Брехта, по всей видимости, Хейфец знал о ситуации со слов драматурга.

> Брехт, Фейхтвангер и Генрих Манн решили организовать коллективную приветственную телеграмму. Был выработан текст приветствия, который подписали Томас Манн, Генрих Манн, Фейхтвангер, Бруно Франк, Бертольт Брехт, Бертольт Фиртель, Ганц Рейхенбах и Людвиг Маркузе. По предположениям организаторов приветствия, они ожидали собрать подписи всех наиболее известных немецких эмигрантов, независимо от их политических настроений. Здесь же нужно отметить,

[107] См. Feuchtwanger an Weiskopf, Los Angeles, 12.5.1942. (Ibid. Bd. 2. S. 67.) На письме Фейхтвангера (на немецком языке) от 10 марта 1942 г. стоит пометка Аплетина о получении: 12.4.1943.

[108] Хейфец — Кеменову, Сан-Франциско, 8.9.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283 Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 266. Получено ВОКС 23.10.1943.

что первоначальный текст, предложенный Брехтом, Фейхтвангером и Генрихом Манном, был значительно переработан Томасом Манном и только после этого был подписан указанной группой писателей[109].

Брехт в «Рабочем журнале» приводит сам текст приветствия, написанный коллективно за четыре часа работы:

В этот момент, поскольку победа Объединенных Наций становится все ближе, подписавшиеся здесь писатели, ученые и представители творческих профессий немецкого происхождения считают своим долгом публично объявить следующее:

Мы приветствуем манифест немецких военнопленных и эмигрантов в Советском Союзе, призывающий германский народ принудить своих поработителей к безоговорочной капитуляции и добиться в Германии сильной демократии.

Мы тоже считаем необходимым строго различать между гитлеровским режимом и связанными с ним слоями, с одной стороны, и немецким народом, с другой стороны.

Мы убеждены в том, что продолжительного мира во всем мире не может быть без сильной германской демократии. Томас Манн, Генрих Манн, Лион Фейхтвангер, Бруно Франк[110], Бертольт Брехт, Бертольд Фиртель, Ханс Райхенбах, Людвиг Маркузе[111].

Факт изменения текста Брехт объяснял так: «Первую фразу добавил Т. Манн, он посчитал упоминание Советского Союза сомнительным»[112].

На следующий день, согласно «Рабочему журналу», Томас Манн позвонил Фейхтвангеру и объяснил, почему он решил вовсе не

[109] Там же.

[110] Бруно Франк (Bruno Frank, 1887–1945) — немецкий писатель еврейского происхождения, с 1939 г. жил в США, друг Томаса Манна, сооснователь Европейского кинофонда. Ханс Райхенбах (Hans Reichenbach, 1891–1953) — немецкий философ еврейского происхождения, с 1938 г. в США, преподавал в Калифорнийском Университете Лос-Анджелеса. Людвиг Маркузе (Ludwig Marcuse, 1894–1971) — немецкий философ и писатель еврейского происхождения, друг Фейхтвангера и сосед по французской Ривьере, сопровождал Фейхтвангера в Москву в 1936–1937 г., с 1944 г. гражданин США, последние десять лет жизни провел в ФРГ.

[111] Brecht B. *Arbeitsjournal*. Bd. 2. S. 597.

[112] Ibid.

подписывать документ: это было бы некрасиво по отношению к союзникам[113]. Хейфец сообщал в Москву больше подробностей:

> Почти одновременно с подписанием текста, вернее на следующий день, газета Херста поместила резко антисоветскую статью, направленную против Комитета Свободная Германия. Именно в связи с этой статьей Томас Манн от своего имени и от имени Бруно Франка и Людвига Маркузе снял все три подписи из-под текста приветствия. Генрих Манн, Фейхтвангер и Брехт считают, что коллективное приветствие Комитету Свободная Германия должно быть послано, и выработали новый текст, надеясь собрать подписи всех немецких эмигрантов без различия политического направления. Они правильно считают, что телеграмма за подписью только левых антифашистов не будет иметь достаточного политического эффекта.
>
> Поведение тройки, снявшей подписи, получило единодушную отрицательную оценку: Генрих Манн характеризует своего брата как труса, Бруно Франка они открыто называют врагом СССР.
>
> Для того, чтобы изолировать Томаса Манна от антидемократических влияний и заставить его молчать (удержать его от выступлений против Комитета Свободная Германия), были приняты меры к распространению сведений, что Томас Манн и Фейхтвангер послали приветственную телеграмму Комитету Свободная Германия немедленно после его организации[114].

Национальный Комитет Свободная Германия возник слишком неожиданно как для союзников, так и для симпатизировавших Советскому Союзу немецких эмигрантов-антифашистов, поэтому не было ничего удивительного в том, что почти для всех роль НКСГ во внешней советской политике оставалась непонятной. Кроме того, конфликт в эмигрантской среде был вызван более серьезными основаниями, чем просто нежелание Томаса Манна, которого Брехт с этого момента начал называть в «Рабочем журнале» «рептилией», прослыть коммунистом. Томас Манн уже в это время размышлял над вопросом вины и в своих размышлениях шел иным путем, чем Фейхтвангер

[113] Ibid. 2.8.1943. S. 599.

[114] Хейфец — Кеменову, Сан-Франциско, 8.9.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 266.

и Брехт, сомневаясь в правомерности проводить грань между нацизмом и немецким народом.

Логическим продолжением дискуссий о будущем Германии стал Конгресс писателей, проведенный университетом Южной Калифорнии 1-3 октября 1943 г. и посвященный не только вопросам культуры во время войны и эмиграции, но и общей послевоенной ситуации и путям обновления Германии. За ходом Конгресса следила мировая общественность: президент Рузвельт прислал собравшимся приветственное слово, американские, советские, британские творческие организации отправили на заседания своих делегатов.

Фейхтвангер предложил своим слушателям две темы: «Писатель в изгнании» (“Die Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil”, опубл. на нем. яз. в мартовском выпуске мексиканского журнала *Freies Deutschland*, no. 4 (1944): 27–28) и «О сущности немцев и нацистов» (“Vom Wesen der Deutschen und der Nazi”). Последний доклад, утверждавший, что немцы стали жертвой нацизма, как и остальные народы, вызвал дискуссию. Томас Манн настаивал на ответственности немцев за совершенные преступления. Составивший об этом докладе отчет советский вице-консул В.В. Пастоев замечал:

> Фейхтвангер выдвинул следующий тезис: уничтожить фашизм означает освободить народ, ибо немецкие фашисты имеют большее сродство с фашистами других стран, чем с немецким народом, который в силу своих моральных качеств (гуманизм) и в силу своей многовековой разносторонней культуры, органически чужд фашизму.
>
> Это заявление Фейхтвангера вызывало ряд возражений присутствовавших на семинаре. […]
>
> Дискуссия была настолько оживленная, что в конце прений Фейхтвангеру пришлось взять слово и разъяснить, что его неверно поняли, что он противопоставлял не фашистскую клику немецкому народу, а фашистов, то есть всех фашистски настроенных немцев, которые, по его мнению, составляют минимум 25% населения Германии, причем основное ядро этих 25% составляет современное молодое поколение Германии[115].

[115] Пастоев — Кеменову, Лос-Анджелес, 10.10.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 284.

Выступление Фейхтвангера производило странное, противоречащее реальным фактам впечатление, напоминая ситуацию с его «псевдо-травелогом» «Москва 1937». Исследователь Фолькер Шкирка, анализируя доклад Фейхтвангера, дает тексту почти такие же характеристики («наивность», «лубочность»), какие получала в свое время книга «Москва 1937»:

> Фразы Фейхтвангера, как бы ясно и обоснованно они ни звучали, одновременно казались наивными и оставляли ряд вопросов. Например, его мысль, что немецкий народ, осознав опасность Гитлера, изо всех сил сопротивлялся, порождена, в общем-то, скорее желанием, чем действительностью. Бросается в глаза, что автор романа «Успех», который в своих произведениях любил применять средства психологии, в этом реферате так лубочно обходится с психологией немецкого народа [Skierka 1984: 258].

Сам Ф. Шкирка приходит к совершенно очевидному выводу: выступление писателя носило намеренный, прагматический характер и было адресовано лишь американской аудитории с целью удержать американцев от безудержной мести и «мыслей об исправительной политике» [Skierka 1984: 258].

В любом случае Фейхтвангер, как и Томас Манн, точно знал, что в Германию он не вернется. В Москве к вопросу реэмиграции немецких писателей относились со всей серьезностью. Хейфец поэтому докладывал в ВОКС:

> Случайно в беседе с Фейхтвангером мы заметили, что скоро можно будет нашим друзьям собираться домой в Германию. Фейхтвангер на это ответил, что он не будет чувствовать себя в Германии в безопасности и поэтому не собирается возвращаться после войны домой[116].
>
> Фейхтвангер наметил написать еще 6 книг. Для работы над каждой книгой ему потребуется 2 года. «Писатель может работать только в спокойной обстановке», — заявил Фейхтвангер. «Даже замечательные книги советских писателей, в частности, Ильи Эренбурга — “Падение Парижа”, написанная им во время войны, ниже их общего стандарта».

[116] На полях помета: «NB!!!»

> Фейхтвангер считает себя только писателем, и поэтому его пребывание в Германии не будет полезным. Он принесет гораздо больше пользы своими книгами, нежели организационно-политической работой, к которой он совершенно не приспособлен. Считаем это заявление Фейхтвангера весьма интересным. В дальнейшей беседе Фейхтвангер остается на старых позициях. Он считает, что наше влияние в Германии необходимо. Любой сговор англичан и американцев с какими-либо группами Фейхтвангер считает опасным и предупреждает, что, если американцы и англичане все же договорятся, Германия останется очагом войны[117].

Такие же мысли посещали и Томаса Манна.

В конце 1943 г. у Фейхтвангеров появился собственный дом на калифорнийском побережье. То самое скромное убежище, “little burrow”, в котором писатель собирался спокойно работать над своими произведениями, было куплено на полученные после публикации романа *Double, Double Toil and Trouble* девять тысяч долларов[118]. «Так бы жить всем писателям», — иронично описывал свою встречу с Фейхтвангером в роскошном «замке на море» (Schloss am Meer)[119] немецкий эмигрант Герман Кестен. «Как он там живет — это нечто сказочное, — продолжал восхищаться Томас Манн. — Настоящий замок на море — его собственный, он расположен в живописных холмах бухты Санта-Моники, предлагающих великолепный вид, в его просторных помещениях хранится коллекция ценных книг, которая постоянно пополняется»[120]. Вилла «Аврора» (Villa Aurora), ставшая после смерти Марты Фейхтвангер немецко-американским культурным центром, была с 1944 г. местом встречи творческой элиты, к которой относились не только немецкоязычные писатели, но и композиторы Ганс Эйслер (Ханс Айслер) и Арнольд Шёнберг, режиссер Фриц Ланг, актер Чарли Чаплин. Разговоры и споры во время регулярных встреч на вилле «Аврора» касались, прежде всего, будущего Германии.

---

[117] Хейфец — Кеменову, Сан-Франциско, 4.8.1943. Получено 15.9.1943. Маш. подлинник с автографом. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед. хр. 12. Л. 219, 220.

[118] Даже в 1943 г. это была не очень крупная сумма. Для сравнения, в 1990 г. вилла «Аврора» была выкуплена берлинским «Кругом друзей виллы “Аврора”» (Kreis der Freunde der Villa Aurora, осн. в 1988) у Университета Южной Калифорнии, к которому перешел дом после смерти Марты Фейхтвангер, за 1,9 млн. долларов.

[119] Kesten an Franz Schoenberner, Los Angeles, 8.1.1947 [Kesten 1964: 295].

[120] Mann, Thomas. “Freund Feuchtwanger.” In Mann, Thomas. *Gesammelte Werke* in 12 Bdn. Bd. 11. Berlin: Aufbau, 1955: 308.

В 1944 г. права на экранизацию романа «Симона» были выкуплены до публикации книги, которая, в свою очередь, была высоко оценена критикой. С 1944 г. Фейхтвангеру так же, как Э.М. Ремарку, и в большей степени, чем даже Томасу Манну, удалось стать в США вполне состоятельным автором. Его произведения переводили, печатали, читали и экранизировали. Это позволяло ему регулярно помогать соотечественникам, писатель финансировал локальные мероприятия, активно поддерживал основанный эмигрантами в Лос-Анджелесе Европейский кинофонд (European Film Fund, EFF, 1938–1948), высылал пакеты и деньги всем, кто к нему обращался.

Хотя сам писатель, оказавшись в Америке, переживал из-за вынужденного отрыва от среды родного языка, искал долго переводчиков, часто был ими недоволен («Моя книга о Франции переведена крайне неудачно»[121]) и даже выступил в 1943 г. с соответствующим докладом на Конгрессе писателей в Университете Южной Калифорнии, издание его произведений на английском языке можно считать скорее творческой удачей:

> вероятнее всего, его стиль, часто небрежный и мешавший наслаждаться чтением его книг, сглаживался переводчиками и не становился поэтому эстетической проблемой для зарубежного читателя [Jaretzky 1985: 108].

Последним аккордом в сложных отношениях между Москвой и Фейхтвангером стало гневное письмо, которое в феврале 1944 г. Хейфец отправил в ВОКС:

> На ВОКС, на Иностранную комиссию советских писателей имеются небеспочвенные обвинения со стороны группы немецких писателей-антифашистов. За все время моего пребывания здесь ни разу не было получено как от ВОКСа, так и от Иностранной комиссии письма в адрес кого-либо из немецких антифашистов. Между тем, мы отправили их рукописи и письма Вам. Фейхтвангер и Генрих Манн определенно указывают, что им непонятно отношение Москвы. Если нельзя воздействовать на Комиссию советских писателей, крайне

[121] Feuchtwanger an Weiskopf, Pacific Palisades, 1.10.1941. (*Briefwechsel mit Freunden 1933–1958.* Bd. 2. S. 57.)

желательно, чтобы хотя бы ВОКС написал личные деловые письма Фейхтвангеру, Генриху Манну, Брехту, Деблину и др. […]

Фейхтвангер написал новый роман «Симона». Рукопись на немецком языке посылаю Вам. К сожалению, не успел прочитать. Фейхтвангер лично доволен своим новым романом. Он будет издан в Америке. В связи с пересылкой рукописи этого романа сообщите нам, в каком положении находится вопрос об издании уже ранее высланных рукописей[122].

7 июля 1944 г. Фейхтвангеру исполнилось 60 лет. Друзья-эмигранты присылали ему поздравления. Не исключено, что примерно в это же время прибыло письмо (если, конечно, по счастливой случайности оно не потерялось в пути), написанное Борисом Сучковым 30 октября 1943 г. в ответ на целый пакет писем из Калифорнии (содержавший письма Фейхтвангера от 31 августа и от 14 декабря 1942 г., его телеграмму, письмо его агента). Ни одна из книг, уверял ответственный секретарь Инокомиссии[123] Б.Л. Сучков в Москве не была еще получена. Сучков, даже не пытаясь сгладить неловкую ситуацию, по-солдатски прямо писал о военном времени и невозможности переиздать «Изгнание», о знакомстве с фрагментами «Волшебников» («Пока, разумеется, думать о его использовании в какой бы то ни было форме — нецелесообразно»[124]), наконец, о третьей части «Иосифа», «представляющей наибольший интерес из всех этих книг». Единственное, что, похоже, Москву интересовало в действительности, — предложение Фейхтвангера написать статью о Сталине и стиле его речей. Из письма Сучкова следовало, что запрашиваемый Фейхтвангером материал давно отправлен в США. Далее Фейхтвангеру предлагалось обращаться с любыми просьбами и вопросами во время работы над статьей и сообщать о его новых творческих достижениях и планах: «Вы хорошо знаете, что советский читатель интересовался

[122] Хейфец — Кисловой, Лос-Анджелес, 7.2.1944. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 2а. Ед.хр. 16. Л. 140, 141. Маш. подлинник с автографом. Получено 27.5.1944.

[123] В 1942–1943 гг. Б.Л. Сучков был последним отв. редактором журнала «Интернациональная литература», а в 1945–1947 гг. возглавлял Издательство литературы на иностранных языках (с 1946 г. — Издательство иностранной литературы).

[124] Б. Сучков — Лиону Фейхтвангеру. Без даты. Маш. коп. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 469. Л. 11. То же письмо, переведенное на английский, датируется 30 октября 1943 г. См.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 492. Л. 2.

и интересуется Вашим творчеством»[125]. В целом, письмо было почти издевательским.

В отличие от Томаса Манна, Арнольда Цвейга, Альфреда Дёблина и других, оставивших в своих письмах и дневниках реакции на окончание Второй мировой войны, Фейхтвангер в это время пишет мало писем, а в имеющихся касается только творческих вопросов, не упоминая политическую сторону вовсе.

В 1945 г., сразу после капитуляции Германии, в № 5–6 советского журнала «Октябрь» наконец-то после длительного перерыва было напечатано первое новое произведение Фейхтвангера — роман «Симона». К сожалению, узнать об этом писатель смог только через год.

Военные годы, проведенные Фейхтвангером в Америке, без преувеличения можно назвать самыми спокойными, плодотворными и комфортными в социальном плане. За писателем следили, но еще не преследовали; Фейхтвангер успел опубликовать книгу воспоминаний («Черт во Франции») и три романа («Настанет день», «Братья Лаутензак», «Симона»), завершить совместно с Брехтом пьесу («Видения Симоны Машар»), продвинуться в работе над романом о Б. Франклине, начать роман о Гойе; близкие друзья Брехт и Генрих Манн были постоянными собеседниками; наконец, «гигантский Санари» этих лет, центром которого с 1944 г. стала сказочная вилла «Аврора», писатели-эмигранты вспоминали впоследствии с глубоким ностальгическим чувством. Источником постоянных переживаний и огорчений оставались лишь непостижимые московские друзья. Однако у Фейхтвангера хватало мудрости и терпения, чтобы смотреть на эти отношения, как и на происходящее в его романах, «с позиции человека, который живет сто лет спустя».

ЛИТЕРАТУРА

Добряшкина 2021 — *Добряшкина А.В.* «Эстеты в Советском Союзе»: А. Жид, Л. Фейхтвангер, М. Кольцов // ROSSICA. Литературные связи и контакты. 2021. № 1. С. 79–111.

[125] Там же.

REFERENCES

Bahr 1989 — Bahr, Ehrhard. *Die Kontroverse um «Das andere Deutschland»* In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Bd. 2, T. 2. New York; Bern: Francke, 1989.

Dobrjashkina 2021 —Dobrjashkina, Anna V. "'Estety v Sovetskom Sojuze': A. Zhid, L. Fejhtvanger, M. Kol'cov" ["'Esthetes in the Soviet Union': A. Gide, L. Feuchtwanger, M. Koltsov."]. *ROSSICA. Literaturnye svjazi i kontakty*, no. 1 (2021): 79–111. (In Russ.)

Heusler 2014 — Heusler, Andreas. *Lion Feuchtwanger. Münchner – Emigrant – Weltbürger*. St. Pölten, Salzburg, Wien: Residenz Verl., 2014.

Jaretzky 1985 — Jaretzky, Reinhold. *Lion Feuchtwanger mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b.H.: Rowohlt, 1985.

Kesten 1964 — Kesten, Hermann. *Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischen Autoren 1933–1949*. Wien, München, Basek: Kurt Desch Verl., 1964.

Kieβling 1984 — Kieβling, Wolfgang. *Exil in Lateinamerika*. Leipzig: Reclam, 1984.

Skierka 1984 — Skierka, Volker. *Lion Feuchtwanger. Eine Biographie*. Berlin: Quadriga Verl., 1984.

Stephan 1998 — Stephan, Alexander. *Im Visier der FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste.* Berlin: Aufbau Taschenbuch Verl., 1998.

© 2024, А.В. Добряшкина

Дата поступления в редакцию: 12.09.2024
Дата одобрения рецензентами: 15.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Anna V. Dobryashkina

Received: 12 Sept. 2024
Approved after reviewing: 15 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-51-66
https://elibrary.ru/ALFRRV
УДК 82-1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина ГОЛОВАЧЕВА

ВИЛЬСОН 1. ВИЛЬСОН 2. НАБЛЮДЕНИЯ НАД ОДНОЙ ОБСЕССИЕЙ ПОЭВЕДОВ

Аннотация: В статье предлагается новый взгляд на один из самых знаменитых двусмысленных двойнических текстов мировой литературы — новеллу Э.А. По «Вильям Вильсон» (“William Wilson”, 1839), странности и несообразности которой отнюдь не исчерпываются загадочным сюжетом и не объясняются лишь за счет феномена «ненадежный рассказчик». Новелла По о раздвоенном герое сравнивается в статье с другим, не менее известным текстом — с «Веселым уголком» Генри Джеймса. Цель соположения двух текстов заключается в демонстрации разницы подходов двух писателей к конструированию двойственности и, следовательно, в анализе отличий читательской рецепции этих текстов. Предложенные критиками многочисленные прочтения «Вильяма Вильсона» — как нравоучительной притчи, психопатологического этюда, истории близнецов или повествования о сновидении — в большинстве своем грешат тем, что игнорируют противоречия, содержащиеся в самом тексте. Особый вызов данная новелла предъявляет, как это ни парадоксально, не наивному читателю, а специалистам по творчеству Э. По. Зная постулаты его эстетической теории «единого эффекта», нельзя не заподозрить, что все парадоксы «Вильяма Вильсона» им рассчитаны. Мы предлагаем воспользоваться инструментарием гештальтпсихологии и когнитивного литературоведения в защиту новой интерпретации новеллы По как текста-исследования когнитивного диссонанса, содержащего последовательно расставленные логические ловушки. В такой интерпретации несообразности «Вильяма Вильсона» предстают как парадоксально эффективные.

Ключевые слова: доппельгангер, американский рассказ, Эдгар Алан По, фасцинация, двусмысленность, онейрический нарратив, гештальтпсихология, когнитивный диссонанс, когнитивное литературоведение

Информация об авторе: Ирина Владимировна Головачева, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3873-490X. E-mail: igolovacheva@gmail.com.

Для цитирования: *Головачева И.В.* Вильсон 1. Вильсон 2. Наблюдения над одной обсессией поэведов // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 51–66. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-51-66

Работа выполнена при поддержке Санкт-Петербургского государственного университета, исследовательский грант 123042000103-6 [M1_2020_5].

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-51-66
https://elibrary.ru/ALFRRV
UDC 82-1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina GOLOVACHEVA

WILSON 1. WILSON 2: OBSERVATION ON A POE SCHOLARS' OBSESSION

Abstract: The paper offers a new interpretation of one of the most famous ambiguous doppelganger pieces in world literature, E.A. Poe's "William Wilson" (1839) the inconsistencies of which are notorious. Those are generally attributed to Poe's "unreliable narrator." Poe's tale is set aside in the article with another, equally well-known doppelganger text, to "The Jolly Corner" (1901) by Henry James. The comparative study aims at highlighting the difference in the two writers' approaches to building up ambiguity and, consequently, the difference in the reader's reception of these texts. The numerous explanations of "William Wilson," previously suggested in Poe's scholarship, — as a moralizing parable, a study in psychopathology, a story of twins, a dream narrative, etc. — tend to ignore the inconsistences. Paradoxically, the tale presents a special challenge to Poe scholars rather than to the 'naïve' readership. Knowing his aesthetic theory of the "unity of effect," one cannot help but suspect that all the paradoxes of "William Wilson," its carefully placed logical traps were predetermined. The paper employs the instruments of Gestalt-psychology and methods of cognitive literary criticism to provide a new reading of Poe's novella as a case-study of cognitive dissonance. In such an interpretation, the inconsistencies of "William Wilson" turn out to be paradoxically effective.

Keywords: doppelganger, American short story, E.A. Poe, fascination, dream narrative, Gestalt-Psychology, cognitive dissonance, cognitive literary science.

Information about the author: Irina V. Golovacheva, PhD, Doctor Hab. in Philology, Professor, Saint-Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034, St. Petersburg, Russia, E-mail: igolovacheva@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3873-490X.

***For citation*:** Golovacheva, Irina. "Wilson 1. Wilson 2: Observation on a Poe Scholars' Obsession." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 51–66. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-51-66

Acknowledgements: The research was supported by St. Petersburg State University, grant 123042000103-6 [M1_2020_5].

Введение в проблему

«Вильям Вильсон» (“William Wilson”, 1839) Эдгара По — один из текстов, который продолжает привлекать «наивных» и тревожить искушенных читателей. Современная генерация поэведов в свою очередь поддалась особой «унаследованной» обсессии — стремлению предложить собственное непротиворечивое прочтение новеллы. Об объективных истоках данной одержимости и некоторых примерах ее преодоления и пойдет речь в нашей статье. Кроме того, мы попытаемся предложить собственную интерпретацию, нисколько не сомневаясь в том, что и она не будет последней и/или исчерпывающей.

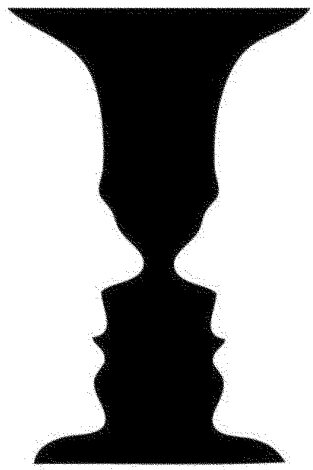
Вне зависимости от степени искушенности интерпретатора данная новелла, во-первых, притягивает внимание благодаря *двойническому сюжету*, практически гарантирующему эффект «фасцинации» [Baumbach 2015]. Эта последняя поддерживается не в последнюю очередь за счет невероятных и потому впечатляющих поворотов. Корни фасцинации — в данном случае корни страха и подозрения, возбуждаемых повествованиями о расщепленном или дублированном Я, — уходят в глубинные психические структуры[1]. Фундаментальная непостижимость бессубъектных составляющих Я, пусть и наделенных имажинерной самостоятельностью, особенно остро ощущается авторами двойнических шедевров, оставляющих тайну мульти- или бессубъектности неразгаданной.

Во-вторых, гипнотическое притяжение «Вильяма Вильсона» объясняется *двусмысленностью*. В нашем распоряжении нет твердых доказательств как реальности второго Вильсона, так и его нереальности. Заметим сразу, что отнюдь не все двойнические тексты мировой литературы оставляют читателя в недоумении относительно реальности/нереальности двойников. Так, например, нет никаких сомнений относительно фактического сосуществования странных «близнецов» в новелле «Двойник» (*Die Doppeltgänger*, 1821) Э.Т.А. Гофмана. При-

[1] Я выражаю искреннюю благодарность профессору В.А. Петровскому, известному психологу, за щедрый обмен мнениями о феномене двойничества как аттракторе интересов аудитории. В нашем диалоге Петровский высказал мысль о том, что, по существу, наше Я состоит из нескольких бессубъектных «я», каждое из которых ввиду специфики нашего самопознания не может быть осмыслено иначе как путем признания за ним субъектности. Подробнее об этом см. [Петровский 2010], [Петровский 2023]. Я также благодарю участников X Международной конференции по когнитивной науке (Пятигорск, июнь 2024 г.), высказавших свои соображения по поводу моего доклада «Двусмысленность и когнитивное литературоведение».

мером недвусмысленного изображения «другого Я» служит и повесть Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886). Стивенсон не оставляет места для сомнений относительно попеременного физического бытия и добродетельного доктора, и его alter ego, уродливого мерзавца.

Для введения в проблему *двусмысленности* (ambiguity) *двойнического текста* представляется продуктивным взять в качестве точки отсчета пример *сбалансированной двусмысленности*, обнаруживаемой в двойническом рассказе «Веселый уголок» (“The Jolly Corner”, 1908) Генри Джеймса, классика, прославившегося, кроме всего прочего, мастерством «затемнений» (adumbrations). Центральный персонаж джеймсовского рассказа, Спенсер Брайдон, вернувшись из Европы в родной нью-йоркский дом, осознает, что его преследует незримая сущность — в некотором роде он сам, но в «американском исполнении». Его двойник, до некоторых пор невидимый, наделен совершенно фантастической независимостью от первого: он не последовал в свое время в Европу и, судя по всему, сделал успешную карьеру в Америке, на родине.



Классическая иллюстрация соотношения фигуры и фона.

Образ двойника в рассказе Джеймса допускает два равновесных альтернативных объяснения: 1) в качестве галлюцинации; 2) в качестве спиритического явления. Ни одну из трактовок нельзя полностью отринуть — текст не дает нам такой возможности. Обе интерпретации логичны и находят подтверждения в тексте. Парадокс фигуры-фона, известный из гештальтпсихологии, сохраняется, пока мы читаем рассказ.

В процессе чтения мы существуем в режиме колебаний[2]. Джеймс попеременно заставляет наше сознание выдвигать на перед-

[2] Мое когнитивистское прочтение рассказа Джеймса вдохновлено среди прочего главой Карин Кукконен [Kukkonen 2017] о колебаниях читательской рецепции фантастических текстов. Кукконен взяла в качестве примера

ний план «фигуру» двойника то в качестве *галлюцинации*, то в качестве *спиритического двойника, обретшего зримые очертания*. Во втором случае версия галлюцинации становится «фоном». Читатель, однако, не может пребывать в беспрестанном колебательном режиме. Ему требуется составить целостную, а значит, непротиворечивую картину. Покончив с колебаниями и согласившись, например, с тем, что двойник Брайдона реален, читатель сталкивается с еще одной загадкой, пытаясь ответить на вопрос, кто победил в психологическом поединке двойников — *ego* или *alter ego,* обретшее в конце концов зримую форму. Б*о*льшая часть критиков утверждает, что именно Брайдон вышел из этого поединка победителем[3]. Нельзя, однако, не заметить, что психика «победителя» Брайдона не выдержала встречи с дублером. Увидев несходство себя и «отвратительного» двойника, он потерял сознание на пороге вестибюля, где был обнаружен лишь на следующий день. Проблема в том, что сам герой не знает, как ему квалифицировать итоги противостояния с двойником. Так, читатель сталкивается с загадкой второго порядка, обнаруживаемой внутри загадки не/реальности двойника. Отметим, что двойственность и сумеречная зыбкость изображения нисколько не мешает целостности восприятия шедевра Джеймса. Ни одна из возможных интерпретаций не делает общую картину несообразной. Не вызывает вопросов и логика сюжета, равно как и мотивировка поступков героя. В отличие от рассказа Джеймса, двусмысленность которого сбалансирована и не оставляет вопросов относительно задачи, которую поставил перед собой автор, новелла Эдгара По является примером почти неразрешимой загадки авторских намерений, вызывающей тревожный поиск ответа.

Два Вильсона

Обратимся к основному предмету наших рассуждений — к тексту-головоломке «Вильям Вильсон», озадачивающему самых прозорливых литературоведов уже второе столетие. Фасцинация при чтении этого знаменитого текста проистекает не только из фундаментальной странности, сенсационности и ужасности изображенного в нем дублированного персонажа, но и из неопределенности, двойственности

«Влюбленного дьявола» Жака Казота, не случайно использованного в качестве отправной точки в теории фантастики Цветана Тодорова.

[3] Об интерпретациях двойственности в «Веселом уголке» Г. Джеймса см. [Savoy 2013]; [Golovacheva 2018]; [Golovacheva 2021]. О феномене ambiguity в прозе Джеймса см., например: [Rimmon-Kenan 1977].

изображения и изложения, т. е. к двусмысленности (ambiguity), как нельзя более подходящей для изображения жуткого[4]. В сущности, производимый этой новеллой эффект зиждется в равной мере на трансгрессивности образов, разработанных Э. По, и на их размытости.

Повествование о появлении полного тезки главного героя, Второго Вильсона, загадочного двойника, повсюду следующего за Первым Вильсоном, представляет собой письменную исповедь главного героя[5]. Она открывается словами: «Позвольте мне называться Вильямом Вильсоном. Не стоит осквернять чистую страницу, лежащую передо мною, моим подлинным наименованием»[6]. Читателю предъявлена автобиография преступника, которого еще со школьных лет, проведенных в частном интернате, преследует точно такой же мальчик с таким же именем и датой рождения. Этот второй Вильям Вильсон будет следовать за героем до самого конца.

При наивном прочтении образ удвоившегося Вильсона, один из самых ранних и заметных образов двойника в американской литературе XIX в., обеспечивает настолько сильный эффект фасцинации, что все нестыковки, словно под гипнозом, становятся невидимыми: читатель с готовностью объясняет нелогичность за счет таинственности и необъяснимости[7]. Но стоит готическому туману рассеяться, а логике заработать, как нестыковки требовательно заявляют о себе. В тексте По имеется немало свидетельств того, что мы имеем дело с так называемым «ненадежным нарратором», с феноменом, нередким в повествованиях от первого лица[8]. Однако данная критическая оптика хотя и корректирует наивное прочтение, но не приводит к интегральной непротиворечивой интерпретации парадоксального текста. «Вильяму Вильсону», как уже было сказано, посвящено множество исследований, вся совокупность которых отнюдь не способствует

[4] О двусмысленных повествованиях (ambiguous narratives) см.: [Brooks 2010], [Van Krieken 2018].

[5] О парадоксе исповедей героев По см., в частности: [Головачева, Удалова 2020].

[6] *По Э.А.* Полн. собр. рассказов / ред. А.А. Елистратова, А.Н. Николюкин. М.: Наука, 1970. С. 200.

[7] О наиболее ярких примерах разработки двойнической темы в американской литературе см., в частности: [Головачева 2024].

[8] Феномену «ненадежного повествователя» посвящено множество работ, начиная с 1960-х гг. Одна из наиболее репрезентативных коллективных монографий последнего десятилетия на эту тему [Unreliable Narration and Trustworthiness 2015]. Также см.: [Wanlin 2018].

целостному и непротиворечивому ее восприятию. Критики склонны подавлять сопротивления, возникающие при чтении, и игнорировать очевидные нестыковки ради «убедительности» предлагаемого ими прочтения. Однако еще Леон Фестингер в своей знаменитой работе [Festinger 1957] предупреждал, что стремление к достижению консонанса отнюдь не гарантирует, что диссонанс уменьшится.

Приведем один из классических примеров попытки уменьшить диссонанс. В свое время Дэниэл Хоффман, известный поэвед, заявил, что повествование Вильсона — это отчет о том, как персонаж шаг за шагом скатывается в безумие [Hoffman 1972][9]. В самом деле, вполне вероятно, что Второй Вильсон, «внешний двойник», — это порождение «внутреннего голоса», т. е. в некотором роде результат саморефлексии героя. В этом тексте, разумеется, может быть обнаружена и мания преследования, безумие. И в таком ракурсе тезис Хоффмана выглядит убедительно. Однако то, что телесное существование Вильсона-копии подкреплено сюжетно (появление Второго Вильсона и его поступки якобы «объективно» фиксируются второстепенными героями), существенно осложняет интерпретацию новеллы исключительно как психопатологического этюда, как это вслед за Хоффманом спустя полвека делает, например, Т. Пророкова [Prorokova, 2019]. Зададимся вопросом: где же иные признаки душевного расстройства Вильсона? По сюжету его характер не меняется, его поступки дурны, но вполне соответствуют всей его поведенческой парадигме. Он был проблемным ребенком в школе и стал испорченным молодым человеком. Приняв психопатологическую интерпретацию, критик оказывается не только в тупике тотального недоверия, но и в ситуации когнитивного обрушения — очевидно, что мы имеем дело не с абсурдистскими «записками сумасшедшего», а с текстом, предъявляющим автобиографическую историю преступления, снабженную вполне ясной мотивировкой.

Между тем в новелле обнаруживаются серьезные лакуны в плане достоверности, которые воздвигают перед читателем когнитивные препятствия. Так, двойник представлен в качестве реального индивидуума. В то же время он наделен сверхъестественными качествами: он непостижимо точно выбирает моменты своего вмешательства, разоблачения. Читатель пытается обрести равновесие, находя то под-

[9] Авторы психоаналитических штудий, в свою очередь, придерживаются соответствующих теоретических (дисциплинарных) рамок, также затеняющих двусмысленность новеллы По. См., напр.: [Moores 2006: 34].

тверждения, то опровержения изначальной версии «естественного» или «сверхъестественного». Когнитивный диссонанс выражается в сосуществовании в читательском сознании двух конфликтующих представлении о Втором Вильсоне. Наши колебания предопределены двумя противоположными посылками:

а) *Каждый человек уникален*. Доппельгангеры — лишь плод больного или художественного сознания. В таком случае второй Вильсон — фантом.

б) *Телесность может быть копирована, удвоена, воспроизведена*. Доказательством служит феномен близнячества и реальные случаи разлучения в младенчестве близнецов, которые повстречались лишь много лет спустя. Это означает, что появление второго Вильсона как минимум допустимо в фактическом и тем более в контрфактическом мире. Не случайны слова героя, пытающегося разрешить загадку дублера, неожиданно появившегося в интернате:

> Вильсон не был связан с моим семейством даже в наималейшей степени. Но если бы мы были братьями, то уж близнецами: покидая учебное заведение доктора Бренсби, я ненароком узнал, что мой тезка родился девятнадцатого января 1813 года и это в некоторой мере примечательное совпадение, потому что это число — точный день моего появления на свет [10].

> (Wilson was not, in the most remote degree, connected with my family. But assuredly if we *had* been brothers we must have been twins; for, after leaving Dr. Bransby's, I casually learned that my namesake was born on the nineteenth of January, 1813 — and this is a somewhat remarkable coincidence; for the day is precisely that of my own nativity[11].)

Нельзя не признать, что текст По предъявляет нам следствия одновременно обеих указанных выше посылок, что делает пару Вильсонов взаимно противоречивой фигурой, сравнимой с так называемым треугольником Пенроуза.

---

[10] *По Э.А.* Полн. собр. рассказов. С. 204.

[11] Poe, Edgar Allan. “William Wilson.” In: *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, edited by Thomas Ollive Mabbott, vol. II: Tales and Sketches, 422–451. Cambridge, (Massachusetts), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978: 432.

О близняческой интерпретации этой новеллы см.: [Langmade 2012].

Треугольник Пенроуза или Невозможный объект.

Эдгар По этим не ограничился, предусмотрев и другие загадки. Так, если Второй Вильсон — не фантом, не наваждение, то как ему удается столь успешно преследовать героя, последовательно настигая его в разных странах? Какова причина его всеведения, как он узнает об очередном порочном замысле Первого Вильсона?

Не упрощают задачу и размышления Первого Вильсона о подражательности Второго Вильсона. Разглядывая спящего однокашника, Первый Вильсон думает о том, что визуальное сходство с двойником, возможно, иллюзорно:

> Его бессмысленное и упрямое подражание моей походке, моему голосу, моим привычкам, моим манерам! Неужели же возможно представить в пределах вероятности, будто *увиденное мною сейчас* — лишь следствие постоянного упражнения в этой издевательской имитации?[12]

> (And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner! Was it, in truth, within the bounds of human possibility, that *what I now saw* was the result, merely, of the habitual practice of this sarcastic imitation?[13])

Обратимся к кульминации новеллы — к финальной сцене, в которой главный герой ранит двойника, отходит к дверям, чтобы проверить, закрыты ли они, затем оглядывается и видит, как ему кажется, большое зеркало и, наконец, понимает, что видит не отражение, а двойника, который произносит следующую речь:

> Ты победил, и я сдаюсь. Но отныне мертв и ты — мертв для Земли, для Неба, для Надежды! Во мне ты существовал — и убедись по этому облику, по твоему собственному облику, сколь бесповоротно смертью моей ты погубил себя[14].

[12] *По Э.А*. Полн. собр. рассказов. С. 208.

[13] Poe, Edgar Allan. “William Wilson”: 437.

[14] *По Э.А*. Полн. собр. рассказов. С. 215.

(You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead — dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist — and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself [15].)

Сцена дуэли и убийства переворачивает и опрокидывает, казалось бы, установленную фикциональную реальность двойника. Если Второй Вильсон — это не фантом, то каков смысл финала? Почему Первый Вильсон все еще жив и пишет мемуары? Разве автор не подводит нас к мысли, что оба Вильсона умерли? Если Вильсон-оригинал не пережил дуэли, кто же повествует об этой истории, начинающейся словами «Позвольте мне называться Вильямом Вильсоном»?[16] (“Let me call myself, for the present, William Wilson.”[17]). Следует ли нам воспринимать признание героя как послание с того света или нарратив болтливого духа, желающего поделиться прижизненными впечатлениями?

На реальность происходящего как будто указывает тот факт, что читателю предъявлены письменные показания. Не ясно, однако, кто именно признается — ведь убийца, как мы видим, в финале приравнен к жертве, к двойнику. При таком сюжетном кульбите, который напоследок приберег для нас По, вполне ожидаемым было появление предположений о том, что голос повествователя в новелле принадлежит лишь Тени Вильсона или в любом случае некой части его подсознания. Рут Салливан, например, выдвинула следующую гипотезу: «Усиленный моралистический тон рассказа больше похож на голос суперэго, достаточно убедительный в своем садизме, потому что он замаскирован под исповедь-раскаяние» [Sullivan 1976: 256].

Когнитивное обрушение становится еще глубже, когда мы обращаем внимание на поэтику. Внимательный читатель не может не заметить резкой смены регистра: По предъявляет нам откровенно пафосный финал, обрывающий становящееся все менее подробным аналитическое изложение фактов. Двойник Вильсона в конце рассказа практически объявлен аллегорией совести, что превращает готический текст в притчу. Данная трансформация, в свою очередь, приводит к поэтическому дисбалансу. В самом деле, большая часть

[15] Poe, Edgar Allan. “William Wilson”: 448.

[16] *По Э.А*. Полн. собр. рассказов. С. 200.

[17] Poe, Edgar Allan. “William Wilson”: 426.

новеллы выстроена так, чтобы представить рассказ как точный отчет о фактах и наблюдениях, т. е. добиться «эффекта реальности», привести контрфактический мир в некое соответствие с фактическим. Недаром По дает подробнейшие описания школы, где учились Вильсоны, окружающей ее территории, устройства классов и спален. После перехода от описания школьных лет к описанию последующих событий их изложение компрессируется. Темп рассказывания нарастает. И, наконец, финальный абзац (речь Второго Вильсона) придает рассказу свойства «невозможного объекта» [Penrose, Penrose 1958; Уракова 2009: 153]. Невольно задаешься вопросом, «не дурачит ли автор легковерного читателя», что вовсе не редкость в творчестве По [Осипова 2004: 13][18].

Один из путей решения загадки текста По — это принять гипотезу сновидения. Для такой интерпретации, нельзя не признать, есть основания. Так, например, во втором абзаце новеллы рассказчик задается вопросом: «Разве я воистину жил не во сне?»[19] (“Have I not indeed been living in a dream?”)[20].

Поразительно то, что поэтика сновидения, которую выстраивает По, созвучна теории снов в том виде, в каком эта последняя представлена в когнитивистике. Достаточно обратиться к тезисам двух когнитивных критиков. Во-первых, сон не может быть пережит иначе как в текстовой обработке, т. е. в нарративе о сне, выстраивающем онейрические события и соответствующие переживания в последовательный сюжет. «Апостериорное проживание сна — это продукт нарратива» [Dennet 1981:132–137]. Во-вторых, сны — это фиктивные нарративы (fictive narratives) [Walsh 2010: 9]. Сновидение интерпретируется нейронауками как смешанный опыт, сочетающий рецепцию и порождение (reception and creation). Так и повествование Вильсона может трактоваться как результат его попыток упорядочить увиденное в собственных снах. В рамках такой гипотезы убийство двойника репрезентирует аутоагрессию Первого Вильсона, желание,

[18] Ирония По нередко выражается, в частности, в намеренно инкорпорированных в текст несообразностях. См. об этом, например: [Осипова 2004]. В свою очередь, Александра Уракова справедливо отмечает, что тексты По зачастую располагают к буквальному прочтению, к некритическому восприятию притчевых смыслов. Но главное — в них «заранее встроено их неправильное прочтение» [Уракова 2009: 23].

[19] *По Э.А*. Полн. собр. рассказов. С. 200.

[20] Poe, Edgar Allan. “William Wilson”: 427.

полностью воплощенное в его сновидении. Сновидческий нарратив дал По возможность создать образы, не вполне соотносимые с эмпирическим порядком вещей, и пренебречь аристотелевской логикой. Стоит напомнить, что перу По принадлежат несколько эссе о сновидениях и даже словосочетание «сон души», который отнюдь не идентичен сну как таковому (в эссе «Мнение о снах» — “An Opinion on Dreams”, 1838).

«Сон души», изображенный в «Вильяме Вильсоне», позволяет герою взглянуть на себя со стороны, погрузиться в бездны сознания. По одновременно изображает Вильсона, излагающего свою биографию, и Вильсона, ее проживающего. Именно это происходит при переживании и рассказывании снов.

> Возникает напряжение между тем Я, которое видит и переживает события сна, и тем Я, которое порождает сновидение. Но, прежде всего, важно понимать, что сновидящее Я, будь оно действующим лицом или наблюдателем, само является частью сновидения, результатом процесса формирования сна или повествования о нем [Walsh 2010: 147].

Герой По, как уже было сказано, не уверен в собственном статусе. Его сомнения проистекают как из его *статуса сновидца*, так и из его постоянной *близости к фантазматическому alter ego*.

Данный сновидческий подход как будто развивает тезис о сне Вильсона, предложенный другими поэведами, например, Нэнси Берковиц Бейт [Bate 1998]. Однако Бейт, как нам представляется, неоправданно радикальна, когда утверждает, что рассказчик — это Второй Вильсон, которому снится Первый Вильсон, т. е., согласно Бейт, в сущности, перед нами сон двойника. Такая солипсическая интерпретация представляется хоть и забавной, но безосновательной. «Вильям Вильсон» — все же не «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла, в которой Траляля и Труляля объясняют Алисе, что она снится Черному Королю и, следовательно, она не настоящая.

Но сможем ли мы, даже признав нарратив онейрическим, проигнорировать содержащиеся в новелле логические лакуны? При всей привлекательности и удобстве сновидческого прочтения «Вильяма Вильсона», когнитивный диссонанс, очевидно, таким способом не устраняется.

Особый вызов данная новелла предъявляет, как это ни парадоксально, поэведам, равно как и тем читателям, которые знакомы с по-

стулатами эстетической теории «единого эффекта», декларированными Эдгаром По в рецензии на сборник Натаниэля Готорна (“Review of Twice-Told Tales”, 1842). Зная теорию эффекта По, было бы странно не заподозрить, что все парадоксы «Вильяма Вильсона» — результат холодного расчета.

Какого именно эффекта добивался автор? Как уже было отмечено, трансформация прежде «правдоподобного» повествования в самоотрицающий текст происходит неожиданно и словно в нарушение «контракта с читателем». Все указанные выше противоречия, парадоксы и лакуны в новелле По и вызываемая ими реакция прямо указывают на то, что этот текст экспериментально эксплуатирует и тем самым исследует двусмысленность как таковую. Мы полагаем, что По намеренно предусмотрел не только когнитивные колебания читателя, но и добивался *эффекта вертиго*, головокружения. В сущности, *когнитивный диссонанс* и vertigo и есть центральная тема рассказа. Головокружительный финальный эпизод, камуфлируясь в притчу, придуман для искушенного читателя, который, прочитав заключительный абзац, изумится и перелистнет страницы назад к первому абзацу, сравнит его с концовкой и получит дополнительное удовольствие от подобной двигательной активности — кинестетики, но прежде всего от катания на карусели интерпретаций.

Выводы

Наша гипотеза позволяет, не выбрасывая на ветер иные интерпретации (в том числе сновидческие), предложенные поэведами, бившимися над загадкой двусмысленности «Вильяма Вильсона», предложить непротиворечивое прочтение новеллы По как *текста-исследования когнитивного диссонанса*. В такой интерпретации выявленные несообразности оказываются парадоксально эффективными. «Удовольствие от текста» (Р. Барт) в данном случае проистекает не только из интереса к оригинально представленному двойническому сюжету, но также из вовлеченности в придуманную автором когнитивную игру, включающую кинестетическую активность: прочитав загадочный финал, взыскующий ясности читатель возвращается к не менее загадочному зачину. Есть основания предположить, что По задумал обратить внимание искушенного читателя не только на искусность, но и на искусственность конструкции его текста. Согласно остроумной формулировке Теренса Кейва, «Художественная литература — это притворство […], однако если она прямо или косвенно провозглашает

себя притворством, обман рассеивается. Притворство — это оружие, совместное притворство — это игра» [Cave 2016: 71].

ЛИТЕРАТУРА

Головачева 2024 — *Головачева И.В.* Американский двойник / американский психопат в творческом тупике // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 147–168.

Головачева, Удалова 2020 — *Головачева И.В., Удалова С.Ю.* О ретрансляции двойственности: к новым пере-переводам двух новелл Эдгара По // Литература двух Америк. 2020. № 8. С.435–462.

Осипова 2004 — *Осипова Э.Ф.* Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004.

Петровский 2010 — *Петровский В.А*. Существует ли Я – субъект познания // Методология и история психологии. 2010. № 1. С. 136–148.

Петровский 2023 — *Петровский В.А*. О статусе «Я» в культурно-деятельностном дискурсе // Культурно-историческая психология. 2023. Т. 19. № 1. С. 35–40.

Уракова 2009 —*Уракова А.* Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

REFERENCES

Bate 1998 — Bate, Nancy Berkowitz. “I Think, but Am Not: The Nightmare of William Wilson.” *Poe Studies* 31, no. 1–2 (1998): 1–53.

Baumbach 2015 — Baumbach, Sibylle. *Literature and Fascination*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Brooks 2010 — Brooks, David. “Ambiguity, the Literary, and Close Reading.” *Comparative Literature and Culture* 12.4 (2010Wilson.”17). Thematic Issue, Ambiguity in Culture and Literature, edited by Paolo Bartoloni, and Anthony Stephens. Article 9. https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1677&context=clcweb

Cave 2016 — Cave, Terence. *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Dennett 1981 — Dennett, Daniel. “Are Dreams Experiences?” In: *Brainstorms: Philosophical Essays on Mind and Psychology*, edited by Daniel C. Dennett, 129–148. Harvester Press, 1981.

Festinger 1957 — Festinger, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1957.

Golovacheva 2024 — Golovacheva, Irina V. “Amerikanskii dvoinik / amerikanskii psikhopat v tvorcheskom tupike” [“American Double / American Psycho and the Writer’s Block”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 16 (2024): 147–168. (In Russ.)

Golovacheva 2021 — Golovacheva, Irina. “From Poe to James via Dostoevsky: Doppelgangers in American and Russian Short Story.” In: *Connection and Influence in the Russian and American Short Story*, edited by Jeff Birkenstein and Robert Hauthart, 35–46. Lanham, (Maryland): Lexington Books, 2021.

Golovacheva 2018 — Golovacheva, Irina. “In Search of the Doppelganger: Homecoming from Exile.” In: *European Writers in Exile*, edited by Robert C. Hauhart and Jeff Birkenstein, 169–185. Lanham, (Maryland): Lexington Books, 2018.

Golovacheva, Udalova 2020 — Golovacheva, Irina V., Udalova, Svetlana. Iu. “O retransliatsii dvoistvennosti: k novym pere-perevodam dvukh novell Edgara Po” [“Retranslating Ambiguity: on the New Translations of Two Tales by E.A. Poe”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 8 (2020): 435–462. (In Russ.)

Hoffman 1972 — Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Garden City (N.Y.): Doubleday, 1972.

Kukkonen 2017 — Kukkonen, Karin. “Fantastic Cognition.” In: *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition,* edited by Michael Burke and Emily T. Troscianko, 151–168. New York: Oxford University Press, 2017.

Langmade 2012 — Langmade, Lynn. “The Wilson Duplex: Corporatism and the Problem of Singleton Reading in Poe’s ‘William Wilson,’ (or Why Can’t You See Twins?)” *Poe Studies: History, Theory, Interpretation*, no. 45, (October 2012): 5–39.

Moores 2006 — Moores, D.J. “‘Oh Gigantic Paradox’: Poe's ‘William Wilson’ and the Jungian Self.” *The Edgar Allan Poe Review* 7, no. 1 (2006): 31–48.

Osipova 2004 — Osipova, Elvira F. *Zagadki Edgara Po. Issledovaniia i kommentarii* [*The Puzzles of Edgar Allan Poe: Studies and Commentaries*]. St. Petersburg: Filologicheskii fakul'tet SpbGU Publ., 2004. (In Russ.)

Penrose, Penrose 1958 — Penrose, Lionel, and Roger Penrose. “Impossible Objects: A Special Type of Visual Illusion.” *British Journal of Psychology*, no. 49 (1958): 31–33.

Petrovsky 2010 — Petrovsky, Vadim A. “Sushchestvuet li Ia — sub'ekt poznaniia?” [“Does ‘I’ Exist as Subject of Cognition, Will and Feelings?”]. *Metodologiia i istoriia psikhologii*, no. 1 (2010): 136–148. (In Russ.)

Petrovsky 2023 — Petrovsky, Vadim A. “O statuse ‘Ia’ v kul'turno-deiatel'nostnom diskurse” [“The ‘I’ Status in the Cultural and Activity Discourse”]. *Kul'turno-istoricheskaia psikhologiia* 19, no. 1 (2023): 35–40. (In Russ.)

Prorokova 2019 — Prorokova, Tatiana. “The Doppelganger, Psychology, and Poe.” In: *Psychology in Edgar Allan Poe*, edited by Gerardo Del Guercio, 10–120. Berlin: Logos Verlag, 2019.

Rimmon-Kenan 1977 — Rimmon-Kenan, Shlomith. *The Concept of Ambiguity: The Example of James.* Chicago and London: University of Chicago Press, 1977.

Savoy 2013 — Savoy, Eric. “The Narrative Poetics of La Reprise.” In *Henry James and the Poetics of Duplicity*, edited by Dennis Tredy, Annick Duperray and Adrian Harding, 103–110. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013.

Sullivan 1976 — Sullivan, Ruth. “Wilson's Double.” *Studies in Romanticism* 15, no. 2 (1976): 253–263.

Unreliable Narration and Trustworthiness 2015 — *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Edited by Vera Nünning. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.

Urakova 2009 —Urakova, Alexandra. *Poetika tela v rasskazakh Edgara* Po [*The Poetics of the Body in Edgar Allan Poe's Short Stories*]. Moscow: IWL RAS Publ., 2009. (In Russ.)

Van Krieken 2018 — Van Krieken, Kobie. “Ambiguous Perspective in Narrative Discourse: Effects of Viewpoint Markers and Verb Tense on Readers’ Interpretation of Represented Perceptions.” *Discourse Processes* 55, no. 8 (2018): 771–786.

Walsh 2010 — Walsh, Richard. “Dreaming and Narrative Theory.” In: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts: Cognitive Approaches to Literature and Culture*, edited by Frederick Luis Aldama, 141–158. Austin: University of Texas Press, 2010.

Wanlin 2018 —Wanlin, Li. “Ambiguity as Aesthetic Strategy: Edgar Allan Poe's Ambitions for the American Short Story.” *Journal of Narrative Theory* 48, no. 2 (2018): 164–193.

© 2024 И.В. Головачева
Дата поступления в редакцию: 15.09.2024
Дата одобрения рецензентами: 30.09.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Irina V. Golovacheva
Received: 15 Sept. 2024
Approved after reviewing: 30 Sept. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-67-89
https://elibrary.ru/ALTRQR
UDC 821.161.1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Radoje V. ŠOŠKIĆ

THOMAS PYNCHON'S *INHERENT VICE* AS A MENIPPEAN SATIRE

Abstract: This paper explores Thomas Pynchon's novel *Inherent Vice* through the lens of Menippean satire, elucidating in particular its intricate interplay of capitalism, counterculture, and spatial dynamics. Drawing upon Mikhail Bakhtin's theory of Menippean satire, which highlights the carnivalesque inversion of societal norms and the critique of established power structures, the analysis delves into the manifold manipulations of human and spatial identities within the context of consumer culture. Examining the novel's portrayal of spatial conflicts, akin to Pynchon's earlier work *V.*, the paper contends that the streets and locales in *Inherent Vice* serve as metonymic battlegrounds, emblematic of broader social struggles between hegemonic powers and countercultural resistance. Through a juxtaposition of the forces of capitalism, represented by governmental and corporate entities, and the carnivalistic ethos of the hippie counterculture, the narrative underscores the tensions inherent in the shaping of American space and identity in the early 1970s. Central to the analysis is the characterization of Gordita Beach, a fictitious Californian town, as a dialectical space where divergent social forces converge and clash. Here, the imposition of capitalist ideals by figures like Mickey Wolfmann intersects with the countercultural resistance, creating a liminal terrain where socio-economic boundaries blur and alternate identities proliferate.

Keywords: Thomas Pynchon, Mikhail Bakhtin, Postmodernism, Menippean satire, space, identity, capitalism, counterculture, *Inherent Vice*.

Information about the author: Radoje V. Šoškić, Associate Professor, University of Priština in Kosovska Mitrovica, Filipa Višnjića St., 38220 Kosovska Mitrovica, Serbia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7690-2145. E-mail: radoje.soskic@pr.ac.rs.

***For citation*:** Šoškić, Radoje. "Thomas Pynchon's *Inherent Vice* as a Menippean Satire." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 67–89. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-67-89

Acknowledgments: This study was supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovations of the Republic of Serbia (Contract No. 451-03-66/2024-01/200184).

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-67-89
https://elibrary.ru/ALTRQR
УДК 82-1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Радое В. ШОШКИЧ

«ВНУТРЕННИЙ ПОРОК» ТОМАСА ПИНЧОНА КАК МЕНИППЕЯ

Аннотация: В статье роман Томаса Пинчона «Внутренний порок» рассматривается как мениппея, причем особое внимание уделяется характерному для него сложному переплетению капитализма, контркультуры и пространственной динамики. Опираясь на теорию менипповой сатиры, сформулированную М.М. Бахтиным, который подчеркивает присущие ей выворачивание наизнанку общественных норм и критику признанных структур власти, автор подробно анализирует многообразные метаморфозы личности и пространства в контексте культуры потребления. В статье прослеживается, как в романе изображены пространственные конфликты, перекликающиеся с более ранним произведением Пинчона «V», и высказывается мысль, что улицы и другие места, где разворачивается действие «Внутреннего порока», функционируют как метонимические поля сражений, символизирующие социальное противостояние господствующих авторитетов и контркультуры в целом. Сополагая силы капитализма, воплощенные в государственных структурах и предприятиях, с карнавальным духом контркультуры хиппи, Пинчон подчеркивает коллизии, определяющие американское пространство и идентичность в начале 1970-х годов. Центральное место в анализе занимает характеристика вымышленного калифорнийского городка Гордита-Бич — диалектического пространства, где сходятся и сталкиваются разнонаправленные социальные силы. Капиталистические идеалы, навязываемые такими персонажами, как Мики Волкманн, встречают здесь сопротивление контркультуры, так что образуется переходное пространство, где размываются социально-экономические границы и множатся альтернативные идентичности.

Ключевые слова: Томас Пинчон, Михаил Бахтин, постмодернизм, мениппея, пространство, идентичность, капитализм, контркультура, «Внутренний порок».

Информация об авторе: Радое В. Шошкич, PhD, профессор, Приштинский университет, ул. Филипа Вишнича, 38220 Косовска Митровица, Сербия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7690-2145. E-mail: radoje.soskic@pr.ac.rs.

Для цитирования: *Шошкич Р.В.* «Внутренний порок» Томаса Пинчона как мениппея // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 67–89. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-67-89

Исследование выполнено при поддержке Министерства науки, технологического развития и инноваций Республики Сербия, договор № 451-03-66/2024-01/200184.

In his seminal works *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963) and *Rabelais and His World* (1965), the distinguished Russian literary theorist Mikhail Mikhailovich Bakhtin expounded upon the theory of the carnivalization of literature. Proceeding from the premise that literary genre specifically ensures the unity and continuity of literary development by perpetually retaining elements of archaism, i. e., by always remembering its history, the Russian theorist introduced into contemporary literary scholarship a renewed, rich, and highly stimulating conception of the Menippean tradition. Bakhtin's investigations into Menippean satire, Socratic dialogue, i.e., the entire domain of serious-humorous literature, as an exceptional example of carnivalized literature, form the cornerstone of our study in which we will examine how the Menippean tradition influenced the oeuvre of Thomas Pynchon, with a specific focus on his novel *Inherent Vice* (2009).

Within scholarly discourse, Thomas Pynchon is widely acknowledged as a writer whose fiction aligns with the tradition of Menippean satire. However, there remains a noticeable dearth of comprehensive analyses of his novels within the context of this genre. John Stark, in discussing the salient features of Pynchon's works, notably emphasizes the vast erudition with which Pynchon elaborates his themes, suggesting that this attribute, among others, facilitates the categorization of his works within the realm of Menippean satire [Stark 1980]. Given the central focus of his inquiry, Stark briefly touches upon the Menippean elements in Pynchon's texts, although he acknowledges certain characteristics warranting more thorough exploration in this paper, such as the blending of prose and verse, the absence of a tightly structured plot, illogical sequencing of events, and stylized characters afflicted by paranoia as an extreme psychological condition.

In addition to Stark, it is essential to mention Theodor D. Kharpertian, who, in his book *A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon* (1990), analyzes the elements of satire in three of Pynchon's novels. While Kharpertian identifies the novels *V.*, *The Crying of Lot 49*, and *Gravity's Rainbow* as exemplars of Menippean satire, his analysis insufficiently addresses the relationship between Pynchon's novels and Bakhtinian theses. As asserted by Steven Weisenburger in his review, Bakhtin demonstrates that satire continually challenges hierarchical relationships among values and expresses distrust toward any normative authority or transcendent signifier, thus bearing resemblance to literary postmodernism [Weisenburger 1990]. According to Weisenburger, Kharpertian fails to fully harness the potential of Bakhtin's theory, instead

confining his analysis to a primary thesis that satire criticizes human errors and flaws according to rigidly defined rules.

According to Bakhtin, the history of Menippean satire begins with the disintegration of the so-called Socratic dialogue into other dialogic genres, among which the Menippean satire emerges, although its roots extend not only to the Socratic dialogue but also to the tradition of carnival folklore. The name Menippean satire is derived from the philosopher Menippus of Gadara from the 3rd century BC, who conceived the classical form of this genre, although his satires have not survived. The term "Menippean satire" was first introduced by Varro in the 1st century BC, who referred to his satires as "saturae menippeae," yet Bakhtin emphasizes that even before him, Heraclitus Ponticus and Bion of Borysthenes wrote in genres akin to Menippean satire. In the centuries following Varro, other authors utilized Menippean satire, resulting in works such as Seneca's *Apocolocyntosis*, Petronius's *Satyricon*, Lucian's satires, and Apuleius's *Metamorphoses* (*The Golden Ass*). Bakhtin identifies the end of the development of Menippean satire in its ancient phase with Boethius's work *The Consolation of Philosophy* [Bakhtin 1984]. Following the ancient era, the Menippean satire continued to evolve in various forms during the Middle Ages and the Renaissance, persisting in development through to contemporary authors. Bakhtin emphasizes that:

> This carnivalized genre, extraordinarily flexible and as changeable as Proteus, capable of penetrating other genres, has had an enormous and as yet insufficiently appreciated importance for the development of European literatures. Menippean satire became one of the main carriers and channels for the carnival sense of the world in literature, and remains so to the present day [Bakhtin 1984: 62].

When it comes to the fundamental characteristics of this genre, Bakhtin primarily compares it with the Socratic dialogue, asserting that "the specific weight of the comic element is generally increased in the menippea, although this vacillates significantly in the diverse varieties of this flexible genre" [Bakhtin 1984: 63]. Alongside the element of laughter, he emphasizes that Menippean satire is liberated from the rules of the real world, which is why it is characterized by "an *extraordinary freedom of plot and philosophical invention*" [Bakhtin 1984: 63], with it being quite common for its heroes to be historical or legendary figures such as Diogenes or Menippus. Similarly, in Pynchon's Menippean satires,

we encounter characters based on real individuals (for example, in the novel *Mason & Dixon*, we find Charles Mason, Jeremiah Dixon, George Washington, and Benjamin Franklin), whose stories intertwine with those of characters whose characterization is not based on real persons. Most of Pynchon's characters are not based on real individuals, and since many of them are flat characters embodying only a few traits, they correspond to the characteristics of Menippean satire, which, as noted by Northrop Frye, "deals less with people as such than with mental attitudes" [Frye 1957: 309]. Thus, in the Menippean satire, we encounter characters such as

> Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories, and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent [Frye 1957: 309].

According to Bakhtin, the most important characteristic of the menippea as a genre is the fact that its "bold and unrestrained use of the fantastic and adventure is internally motivated, justified by and devoted to a purely ideational and philosophical end." In such texts, extraordinary situations are created for the "provoking and testing of a philosophical idea, a discourse, a *truth,* embodied in the image of a wise man, the seeker of this truth," but Bakhtin warns that this does not entail the "positive embodiment of truth," but rather a mode for searching after truth and testing it [Bakhtin 1984: 63]. In pursuit of this goal, characters in the Menippean satire embark on extremely fantastical journeys, ascending to the heavens, descending into the nether regions, venturing into fantastical lands, and encountering extraordinary situations. Given that the verification of an idea or truth lies at the heart of such works, Bakhtin argues that the content of the Menippean satire is essentially an adventure of idea or truth in the world, whether it pertains to earthly realms, the heavens, or the underworld. Consequently, the Menippean satire may involve the accumulation of ideas and digressions or episodes in which they are tested, resulting in what Frye terms an encyclopedic mixture: "The tendency to expand into an encyclopaedic farrago is clearly marked in Rabelais, notably in the great catalogues of torcheculs and epithets of codpieces and methods of divination" [Frye 1957: 311]. In Pynchon's works, digressions abound

wherein Menippean characters journey in search of answers to certain questions, often experiencing surreal places[1], and encountering fantastical characters[2].

Although the Menippean satire effortlessly shifts the narrative from the everyday to the fantastic, an important characteristic is its ability to combine the fantastic and the mystical-religious element "with an extreme and (from our point of view) crude *slum naturalism.*" Bakhtin identifies settings characteristic of Menippean satire such as the high road, brothels, the dens of thieves, taverns, marketplaces, prisons, the chambers for erotic orgies of secret cults, emphasizing how the man of the idea-the wise man "collides with worldly evil, depravity, baseness, and vulgarity in their most extreme expression" [Bakhtin 1984: 63]. The protagonists in Pynchon's novels also seek answers to their questions in peripheral locations where the vulgar or secular intersects with philosophical-religious reflections and questioning of ideas. Thus, characters frequent taverns (especially in *Mason & Dixon*), cafes, fast-food restaurants (for example, in novels like *The Crying of Lot 49*, *Vineland*, and *Bleeding Edge*), and gathering spots of criminals, robbers, prostitutes, and similar characters who inhabit the social underworld (as notably highlighted in *Against the Day*). Bakhtin recognizes the naturalism of the Menippean satire even in its earliest examples, in the texts of Bion of Borysthenes, Varro, and Lucian, though he emphasizes that such naturalism reached its fullest expression in Petronius's and Apuleius's Menippean satires, which later evolved into the novel form. He asserts that "the organic combination of philosophical dialogue, lofty symbol-systems, the adventure-fantastic, and slum naturalism is the outstanding characteristic of the menippea, and it is preserved in all subsequent stages in the development of the dialogic line of novelistic prose right up to Dostoevsky" [Bakhtin 1984: 63].

The fusion of fantasy, adventure, and philosophical contemplation leads to the creation of a text in which the world traversed by characters of the Menippean satire is portrayed as a realm of "ultimate questions", wherein "ultimate philosophical positions are put to the test" [Bakhtin 1984: 63]. In the Menippean satire, everything is subjected to the foregrounding

[1] For example, in *Against the Day*, characters travel beneath the sand in a sort of flying machine and visit parallel worlds.

[2] Such as in *Mason & Dixon,* where the characters converse with a talking dog, or in *V.*, where Bongo-Shaftesbury appears, a character with an unusual electrical mechanism embedded in his body, and in *Against the Day*, where protagonists encounter time travelers.

of fundamental life questions, and what Bakhtin terms the philosophical universalism of the Menippean satire is simultaneously the reason for its tripartite structure. In other words, its narrative often extends across earthly space, the realm of gods, and the underworld, placing characters almost incessantly in a liminal position, between spaces, perpetually poised on the uncertain and fluid boundary thresholds that divide the contrasting realms of the Menippean satire. It is precisely because of the protagonists' position in the Menippean satire that Bakhtin identifies what he calls "experimental fantasticality", wherein the narrative is viewed from an exceptionally unusual standpoint, one at which the character arrives through free movement across thresholds that separate the diverse and often fantastical spaces of the Menippean satire. Regarding the fantastical spaces traversed by characters, Bakhtin particularly emphasizes how the Menippean satire often includes elements of social utopia, whether in dreams of utopia or in journeys to unknown lands, sometimes leading to the transformation of the Menippean satire into a utopian novel. Pynchon's novels depict numerous characters focused on similar quests for utopias, places that should serve as alternative spaces for living where they could realize certain ideals (given that they often recognize characteristics of dystopia in the world they inhabit) or as spaces that would somehow provide them with answers to their questions (for example, the utopian land of Shambhala in *Against the Day* or the mythical continent of Lemuria in *Inherent Vice*).

During such journeys through the world, where unusual situations are commonplace, characters of the Menippean satire undergo extreme psychological changes. Bakhtin emphasizes that the Menippean satire portrays, for the first time, peculiar moral and psychological states of humans, including various forms of madness, split personalities, unrestrained daydreaming, unusual dreams, passions bordering on madness, and suicides. A character experiencing these psychological changes or states is confronted with situations that "destroy the epic and tragic wholeness of a person and his fate: the possibilities of another person and another life are revealed in him, he loses his finalized quality and ceases to mean only one thing; he ceases to coincide with himself." Dreams, daydreams, and insanity "take the person beyond the bounds of his fate and his character," providing the reader with an opportunity to "look at a person in a new way." As the Menippean satire often contains hybrid or split personalities, it is not surprising that Bakhtin highlights it as a genre rife with "sharp contrasts and oxymoronic combinations: the virtuous hetaera, the true freedom of the wise man and his servile position, the emperor who becomes

a slave, moral downfalls and purifications, luxury and poverty, the noble bandit, and so forth" [Bakhtin 1984: 63−64]. These are texts that depict abrupt and frequent transitions from one state to another, encompassing unexpected falls and rises, as well as "unexpected comings together of distant and disunited things, mésalliances of all sorts" [Bakhtin 1984: 64]. Apart from Pynchon's works brimming with literal character falls (thus, it is not surprising to encounter a scene in *Gravity's Rainbow* where a character slips on a banana peel right at the beginning), they are also filled with scenes of moral falls and redemptions, as well as the aforementioned extreme psychological states, which can also function as rises and falls (scenes of paranoia, ecstasy, daydreaming, dreaming, revelry mixed with scenes of murder, torture, accident, and mourning). Hence, Pynchon's characters often appear as fragmented or split personalities (or hybrids of opposing categories, such as human and animal), and their quest (coinciding with the reader's experience of reading a fragmented text, trying to find its meaning) is focused on some form of stabilizing their own identity, or returning to the state before fragmentation.

In addition to the mésalliances recognized in the characterization of characters in the Menippean satire occurring at the level of plot, we can also notice them at the structural and formal level. Indeed, Bakhtin emphasizes how the Menippean satire often combines elements of different literary genres, hence we may encounter combinations of prose, poetry, and elements of dramatic text, but equally frequent is the borrowing of characteristics from various genres, sometimes with the intention of shaping a parody of a specific genre. Almost all of Pynchon's works contain shorter poems, most of which are not taken from real, existing works (although they may resemble such works). However, as it is often not entirely clear who is singing in the text, these voices often function as a modern version of the ancient chorus commenting on specific events or narrating them through song. In such texts, there is a blending of styles and interaction of texts as a result of their juxtaposition, and it is important to emphasize how the free Menippean blending of prose and verse, as well as different genres and styles, can simultaneously evoke comedy because unexpected combinations create an impression of carnivalistic variability of the text.

In Bakhtin's description, the carnivalistic spirit is one of the most important characteristics of the Menippean satire. Although festivities, rituals, and other forms of behavior that Bakhtin talks about were originally associated with the carnival that took place in public life, the carnivalistic

spirit can also be recognized in written literary forms. Therefore, the Menippean satire continues to depict a carnivalistic life, "life drawn out of its *usual* rut, [...] "life turned inside out," "the reverse side of the world". It is a world where "the laws, prohibitions, and restrictions that determine the structure and order of ordinary, that is noncarnival, life" are suspended, thereby suspending the usual hierarchical order that results in certain inequalities among people. This also implies the erasure of all boundaries, especially those between otherwise clearly separated social strata, resulting in "*free and familiar contact among people*" [Bakhtin 1984: 65]. Pynchon's satires abound with a plethora of carnivalistic opposites — high and low, sacred and profane, human and animal, tragic and comic — reflecting the Menippean tradition of blending different categories and creating contrasts. Considering Bakhtin's emphasis on dialogism, uninhibited creation of mésalliances can also lead to a certain form of dialogue between individuals or social strata that are separated according to the rules of socio-hierarchical relations. Such dialogues are unburdened by the rules that usually govern communication, so the abolition of hierarchical boundaries also affects the liberation of all forms of expression, which can then lead to the depiction of eccentric behavior, mockery, parody, as well as indecency and vulgarity in behavior and speech, sometimes even breaking taboos. All these features of Menippean satire, especially parody, subversion, or erasure of hierarchical boundaries, and mésalliances between the sublime and the mundane, can be recognized in our analysis of Pynchon's novel *Inherent Vice*.

This paper will strive to analyze Thomas Pynchon's novel *Inherent Vice* as a Menippean satire, wherein a significant position is held by the interplay of capitalism, counterculture, and spatial dynamics. Attention will be chiefly directed towards examining the diverse manipulations of human and spatial identities, as well as the individual's position and response within the context of consumer culture. It is crucial to emphasize that *Inherent Vice* does not mark Pynchon's inaugural foray into satirizing spatial governance issues, as the motif of space has been a recurring element in shaping the identities of individuals, communities, and broader national boundaries throughout his oeuvre.

Discussing similar spatial conflicts in Thomas Pynchon's novel *V.*, Elizabeth Campbell refers to the street as a metonymic representation of urban civilization, an open territory and a battleground of the twentieth century between indigenous peoples and the forces of individuals or organizations in positions of power (while the space beneath the street,

among other things, represents the territory of the subconscious, fantasy, or escape from danger). Similarly, in the novel *Inherent Vice*, there is a rivalry between two opposing currents in the United States in the early 1970s. On one side are the representatives of capitalism, who, in various forms of collaboration with the organs of American government, promote the idea of an ideal American future of consumerism and conformity, a goal sought through the alteration of people's identities and spaces. The main representatives of this colonization effort are the American government and police, involved in the direct physical transformation of California's space, as well as builders and producers of consumer culture, along with those who propagate a mentality of fear, betrayal, and mistrust.

On the other side of this conflict lies the carnivalistic world of hippies, or the counterculture, whose members persist in alternative forms of behavior, seeking to find a way out of the dominant atmosphere of paranoia while simultaneously searching for the renewal of lost identities and a place to live removed from the new rewritings of American space. However, it will be noted that this carnivalistic segment of society, despite its numerous positive traits, has an ambivalent nature, as evidenced by the fact that the potential progressiveness of counterculture often stalls in politically passive regressions into nostalgia or fantasies of utopian spaces, with its members repeating the mistakes of the structures they once resisted, thereby acquiescing to conformity and changes in their own identities.

The significance of space in the characters' reflections on their own and others' identities is established from the first page of the novel. When Doc Sportello, a private investigator, visits Shasta Fey, his former girlfriend, after a year of absence, she walks along the alley and climbs the back steps "the way she always used to."[3] Doc feels nostalgia for the past when Shasta always wore "sandals, bottom half of a flower-print bikini, faded Country Joe & the Fish T-shirt," and the reader's attention is directed to his nostalgia through Shasta's movement in the clearly defined space of the alley and back steps "the way she always used to." However, Shasta's return is discordant with the space that Doc associates with a nostalgic vision of Shasta, evident from her appearance. She is dressed more conservatively, "all in flatland gear," with hair "a lot shorter than he remembered," which contrasts with hippie symbols such as long hair and a more relaxed

[3] Pynchon, Thomas. *Inherent Vice*. New York: The Penguin Press, 2012: 6. Hereinafter referred to as [IV].

style of dress. Since Shasta looks "just like she swore she'd never look," Doc jokingly says, "That you, Shasta?", to which she replies, "Thinks he's hallucinating" [IV: 6]. Doc's humor draws the reader's attention to the change in Shasta's identity from a member of the counterculture to a "nice city girl" in a relationship with Mickey Wolfmann, a "Gentleman of the straightworld persuasion" and wealthy mogul with numerous properties in his possession. As noted by John Liner, the fact that Doc decides to help Shasta and search for Wolfmann (who has recently disappeared, as will soon Shasta) will serve as one of the more prominent ironies in the text because Doc will thus act in the interest of the privileged class, to which Wolfmann belongs, while simultaneously being compelled to work against a part of society to which he himself belongs (although Liner emphasizes that due to the nature of his job, Doc is actually always confronted with irreconcilable differences between obligations to the law and to members of the hippie counterculture, or between loyalty to the working class and serving capitalist interests) [Liner 2016].

The convergence of signifiers emblematic of both mainstream cultural norms and countercultural ethos within the framework of Shastin's identity finds further expression in the delineation of spatial identity prevalent throughout the narrative, particularly within the fictitious Californian town of Gordita Beach. This locale emerges as a dialectical space, a township portrayed as a somewhat sanctified refuge for countercultural devotees, yet simultaneously under the sway of entrenched forces of racism and capitalism. It serves as a canvas upon which Mickey Wolfmann endeavors to impose the tenets of capitalism through his architectural interventions. Notably, the etymology of the town's name, rooted in the Spanish term "gordo," meaning *fat*, evokes a sense of irony, implying the improbability of such a seemingly utopian haven — a notion succinctly encapsulated by the colloquial expression "fat chance." Nonetheless, at the novel's outset, select precincts of the town are indeed suffused with mirth and festivity, presenting themselves as carnivalistic arenas where socio-economic stratifications momentarily dissolve, or conversely, as havens sought for the obliteration of such demarcations.

> Weeknights out here weren't too different from weekends, so this part of town was already all ahoot with funseekers, drinkers and surfers screaming in the alleys, dopers out on food errands, flatland guys in for a night of hustling stewardesses, flatland ladies with all-too-grounded day jobs hoping to be mistaken for stewardesses [IV: 9].

In the town of Gordita, hippies, alcoholics, and drug addicts mingle with the town's regular citizens, and such a depiction of a world based on mixed perceptions is also reflected in the blurring of boundaries between the living and non-living. This is evident, for example, in the description of traffic noise:

> Uphill and invisible, traffic out on the boulevard to and from the freeway uttered tuneful exhaust phrases which went echoing out to sea, where the crews of oil tankers sliding along, hearing them, could have figured it for wildlife taking care of nighttime business on an exotic coast [IV: 9].

At the center of the narrative are numerous characters who are comedic due to their otherness (often eccentric individuals on the fringes of society), characters who stand in opposition to Wolfmann's capitalist transformations of space, and who, with their unusual appearance or behavior, deviate from the reader's expectations. Doc shares his office "with a Dr. Buddy Tubeside, whose practice consisted largely of injecting people with "vitamin B12," a euphemism for the physician's own blend of amphetamines" [IV: 16]. Besides the character of the doctor representing a Menippean fusion of healer and drug injector (which is achieved by playing with the multiple meanings of the word "drugs," which can denote both narcotics and medicines), his name is a typical example of Pynchon's character naming. Namely, the English word "buddy" translates to "friend," while the surname "Tubeside" (eng. "tube" — television, "side" — side) could be translated as "the one who sits in front of the TV" or "the one glued to the TV." At the same time, Tubeside's waiting room is a portrayal of a carnivalistic world in miniature, where people of different ages, professions, appearances, and social statuses mix:

> Doc still had to edge his way past a line of "B12"-deficient customers which already stretched back to the parking lot, beachtown housewives of a certain melancholy index, actors with casting calls to show up at, deeply tanned geezers looking ahead to an active day of schmoozing in the sun, stewardii just in off some high-stress red-eye, even a few legit cases of pernicious anemia or vegetarian pregnancy, all shuffling along half asleep, chain-smoking, talking to themselves, sliding one by one into the lobby of the little cinder-block building through a turnstile, next to which, holding a clipboard and checking them in, stood Petunia Leeway, a stunner in a starched cap and micro-length medical outfit, not so much an actual nurse uniform as a lascivious commentary on one [IV: 16].

Aside from Tubeside's waiting room, places like restaurants and cafes are also depicted as heterotopias (reminiscent of taverns from the novel *Mason & Dixon*) where a diverse assembly of characters congregates. Within these spaces, the range of conversational topics is unrestricted and uninhibited, thus enabling the interrogation of all possibilities, and at times serving as venues for contemplation of supernatural events or experiences. Denis's pizza with unknown ingredients will serve as a symbol of the carnivalistic freedom found in such locales. After ordering and receiving the pizza, Denis will bring it to the table where his friends are seated and declare, "I forget what I asked for on it," followed by the others' attempts to identify the pizza's ingredients:

> 'That's a papaya chunk,' Slim guessed, 'and these ... are these pork rinds?'
> 'And boysenberry yogurt on pizza, Denis? Frankly, eeeww.' [...]
> 'Would you mind, Denis, actually, if I just took this piece of tofu?'
> 'That's a marshmallow,' Denis said [IV: 14−15].

The mentioned eccentric characters also exhibit a carnivalistic attitude towards space, as evidenced by their interpretations of spatial elements or characteristics. Through this process, they infuse the space with the traits of their own interpretations, thus deviating from the everyday and monotonous, and becoming peculiar. We will recognize this in Denis's extraordinary understanding of the inscription above the pharmacy:

> "So Doc, I'm up on Dunecrest, you know the drugstore there, and like I noticed their sign, 'Drug'? 'Store'? Okay? Walked past it a thousand times, never *really saw* it — Drug, Store! man, far out, so I went in and Smilin Steve was at the counter and I said, like, 'Yes, hi, I'd like some drugs, please?' — oh, here, finish this up if you want" [IV: 13].

Instances akin to these, as well as similar contraventions of audience expectations, frequently derive from subversiveness and linguistic playfulness entwined with spatial dynamics, sometimes leading to the dismantling of entrenched hierarchical relationships through the playful merging of high and low categories. Pynchon's satire is imbued with allusions and quotations, thus rendering any cultural fragment a potential intertext of the novel, with humor arising precisely when disparate cultural elements find themselves in an unusual juxtaposition. The health food restaurant, "Price of Wisdom," situated above the premises of Ruby's Lounge, features a sign

directing passersby to the restaurant reading: "THE PRICE OF WISDOM IS ABOVE RUBY'S, JOB 28: 18" [IV: 239]. The whimsical juxtaposition of an actual biblical quote and the sign above the establishment is comedic precisely because it is unexpected, and such juxtaposition of conflicting cultural contents simultaneously conflicts with Wolfmann's uniform spatial alterations. While Wolfmann's character is presented as the embodiment of America's desire to conquer the expanses of the American West (with Gordita Beach in the text serving as a place that needs to be conquered and changed), the conceptual backdrop of the countercultural movement towards the West is grounded in the desire to explore and embrace the new and unknown in the Pacific expanses. It can be argued that the significant movement towards the Pacific coast, with its decolonizing intent at its core, is fundamentally opposed to the American aspiration to conquer the "Otherness" of the West. Although the direction parallels the historical conquest of the continent, the countercultural movement is of a different nature, indeed antithetical to the historical westward march. Indeed, this "westward march" serves as one of the central driving forces in American history, representing a journey towards progress, wealth, expansion, and the conquest of foreign territory, which is then translated into something recognizable, domesticated, and clearly structured. The nature of this endeavor is elucidated by the conventional English term "frontier" for this borderland area.

Wolfmann's transformation of California begins at a time when the counterculture of the sixties is undergoing its metamorphosis into the Nixon era, during which the erstwhile countercultural elements gradually assimilate into mainstream culture. The process of discarding extremes, or assimilating the marginal into the mainstream, occurs concurrently with changes in the spatial dynamics of California. This transformation ensued after the summer of 1969, when members of the cult gathered around Charles Manson committed a series of murders, thereby influencing the spread of paranoia among US citizens and casting many similar communities in the public eye as sources of threat. The impact of such a state of affairs on society's attitude towards hippies will also be noted by Doc:

"Well, what I've been noticing since Charlie Manson got popped is a lot less eye contact from the straight world. You folks all used to be like a crowd at the zoo — 'Oh, look, the male one is carrying the baby and the female one is paying for the groceries,' sorta thing, but now it's like,

'Pretend they're not even there, cause maybe they'll mass murder our ass'" [IV: 180–181].

The frequent mention of the trial of Manson cult members throughout the novel conveys an atmosphere of distrust and heightened caution towards anything deviating from acceptable norms of behavior. Many members of the counterculture yearn for a return to values such as mutual trust, contrasting with the reality of the new decade dominated by the prevailing category of paranoia. In such a world, those most driven by "the ancient forces of greed and fear" strive to quell any resistance to authority and to marginalize anything subversive from the center. We observe how this process is carried out through new reconfigurations of space. Namely, such attitudes are reflected in parodic illustrations of the necessity to isolate any threat, exaggerated by security measures, from the community that has adapted to the center's pattern.

Disguised as a representative for "Hairy Rope Home Security of Tarzana", Doc feigns selling a home security system:

> Aunt Reet had told him once long ago about the California homeowner's belief that if you run a hairy rope all around your property line, no snakes will ever cross it. 'Our system works on a similar principle,' Doc now explained to the Tweedles, Art and Cindi, we set up a network of electric eyes hooked to speakers all along your property line. Anydody breaking the beam will trigger a pattern of subsonic pulses — some will produce vomiting, some diarrhea, any of it's enough to send any intruder back where he came from with a hefty dry-cleaning bill to deal with [IV: 172–173].

Traveling through the paranoid communities of California, Doc, through a series of encounters and conversations, unveils the dominant spatial problems inherent in his surroundings, particularly those influencing the configuration of identity. In the above-cited excerpt, the unwanted intruder becomes the subject of dark humor (as the alarm will induce unwanted consequences of vomiting and diarrhea). Ironically, however, it redirects the reader's attention to characters like Art and Cindi, whose fear of the Other is rooted in prejudice. The dark humor of this dialogue thus serves as a reminder that the fusion of capitalist power and fear management inscribes a new space on the palimpsest of California, simultaneously fueling paranoia in all those whose otherness makes them subject to capitalist changes. Although the conversation between Doc and Art Tweedle is

marked by a humorous tone, highlighting Art's obsession with protection and weaponry, this tone actually exposes Art's racism: "Won't be any darkies sneaking onto *this* watermelon patch anytime soon" [IV: 174]. We notice that even the role of the police and law enforcement officers is linked to Art's understanding of social order, emphasizing that the California police employ individuals like Art Tweedle to carry out unofficial tasks such as threats or surveillance. Additionally, characters recognize an increasing societal fascination with the police[4]. The hints of the transformation of the USA into a police state are further highlighted by comedic exaggeration in descriptions of the enormous sums of money invested in police forces. Doc will visit the police headquarters, which he dubs "Hippiephobia Central", and barely recognizes it as it has been transformed with federal funds "into a palatial cop's paradise featuring locomotive-size espresso machines, its own mini-jail, a motor pool full of rolling weaponry that would otherwise be in Vietnam, and a kitchen with a crew of pastry chefs working around the clock [IV: 44]. In America reconfigured in this manner, money serves as a tool for enhancing police forces to secure the center from the threat of marginal phenomena (such as the Manson family), but also as a means of executing spatial changes and delineations as a consequence of fear's influence.

The satirical exposure of paranoia in the above-cited passage on home security extends further to the spatial inscriptions reflecting violent acts of racial identity purification, as recognized in the assertion that black settlements were erased to make way for Wolfmann's Channel View Estates project. Since the words "Channel" and "View" suggest a focus on TV channels and viewing, it could be interpreted as replacing undesirable content with a singular, clearly curated view provided by television (i.e., a limited number of television channels). Tariq, a black character, reveals to the reader the background of the entire history of manipulations of racial identity in space: "Before the war, a lot of South Central was still a Japanese neighborhood. Those people got sent to camps, we come on in to be the next Japs" [IV: 19]. In this way, in space, one marginalized Other is replaced by a new Other, which still represents a margin that needs to be controlled by erasure or replacement with a more desirable option. Doc will thus observe at Wolfmann's construction site black pedestrians who, "bewildered as Tariq must have been, maybe also looking for the old neighborhood, for rooms lived in day after day, solid as the axes of space,

[4] Pynchon's characters observe the same issue in *Bleeding Edge* (2001).

now taken away into commotion and ruin" [IV: 21]. However, the novel does not only depict spatial and racial transformations of the twentieth century, but also other injustices from the distant history of American society, which simultaneously serve as the underlying text for more recent manipulations of spatial identity:

> Long, sad history of L.A. land use […] Mexican families bounced out of Chavez Ravine to build Dodger Stadium, American Indians swept out of Bunker Hill for the Music Center, Tariq's neighborhood bulldozed aside for Channel View Estates [IV: 20].

In recounting his release from prison and return to his old neighborhood, Tariq describes the changed environment he returns to as follows: "Nobody and nothing. Ghost town. Except for this big sign, "Coming Soon on This Site," houses for peckerwood prices, shopping mall, some shit" [IV: 19]. Through their descriptions of space, characters recognize the implicit racial segregation of American space. For instance, Doc recalls the last time a black person (in this case, a motorist) was seen in Gordita Beach, where "anxious calls for backup went out on all the police bands, a small task force of cop vehicles assembled, and roadblocks were set up all along Pacific Coast Highway" [IV: 17]. In a similar darkly humorous description, we learn that a black family actually intended to move to Gordita Beach, but "the citizens, with helpful advice from the Ku Klux Klan, had burned the place to the ground and then, as if some ancient curse had come into effect, refused to allow another house ever to be built on the site" [IV: 17]. Given that a park was later built in the area where "by the laws of karmic adjustment, were soon gathering at night to drink, dope, and fuck, depressing their parents, though not property values particularly" [IV: 17], it is evident that the space is simultaneously a Menippean fluid place of racial and ideological conflict and the traumas that arise from them.

The conquest and transformation of space by capitalist symbols such as shopping centers or affluent suburbs implies the displacement of the subversive element of counterculture, a movement whose identity is not based on the principle of controlling space and possessing it. The carnivalized identity of counterculture is marked by change (often associated with the heterotopia of the sea, emphasized by references to motifs of ocean waves and surfing), movement, and the quest for new ways of thinking and existence, in line with Bakhtin's road chronotope. It is important to recall that this chronotope emphasizes movement, encounter, and dialogue. In other

words, the surfer and hippie identities of counterculture are Menippean identities that transcend boundaries and are constantly in flux, identities diametrically opposed to the class to which magnate Crocker Fenway belongs, and who wants to ostracize all "non-homeowning infidels," as he calls them, from his space and send them "to some crowded exile far away, where they could be safely forgotten" [IV: 301]. In Fenway's vision, these "infidels" are cheap labor whose identity can be transformed into consumer goods or merely temporary residents that people like Fenway can purchase with symbols of consumer society such as a car or even just a "chili dog, for Christ's sake. [...] We will never run out of you people. The supply is inexhaustible." On the other hand, members of Fenway's class have the right to all other goods: "Real estate, water rights, oil, cheap labor—all of that's ours, it's always been ours" [IV: 299].

Considering all these factors, it's evident that the transformation of the environment within Wolfmann's Channel View Estates project and Fenway's reshaping of space into affluent suburbs instills a sense of fear of imminent catastrophe among members of the counterculture, which will also alter their own identity. Such interventions in space, as Doc's aunt Reet calls them, constitute an "assault on the environment" [IV: 12]. Interestingly, the imminent construction of new settlements is advertised with billboards ("Coming Soon on This Site"), which, when viewed from this perspective, also carry a tone of threat. Aunt Reet says the following:

> "Someday," she prophesied, "there will be computers for this, all you'll have to do's type in what you're looking for, or even better just talk it in — like that HAL in *2001: A Space Odyssey?* — and it'll be right back at you with more information than you'd ever want to know, any lot in the L.A. Basin, all the way back to the Spanish land grants — water rights, encumbrances, mortgage histories, whatever you want, trust me, it's coming" [IV: 10−11].

By directly referencing the film *2001: A Space Odyssey* (1968), the similarity between the paranoia felt by the characters in Pynchon's novel and the protagonist of Kubrick's film is emphasized, as he struggles against the computer system HAL and its attempts to alter the protagonist's living space. Just as the ruling structure fears subversive or foreign elements of society that need to be assimilated or ostracized in the process of rewriting space, these elements also fear the future change of their identities, which can be inferred from the warning given to Doc by his mother in a nightmare:

> ‘And you, someday you’re gonna have to conform.’
> ‘What do you mean?’
> ‘Be like everybody else’ [IV: 178].

Given that “being like everyone else” for the characters actually means conforming to behavioral patterns that presuppose an uncritical attitude towards ruling structures and the spread of a culture of paranoia, they seek to resist such patterns with their comedic and often self-ironic view of the world. Humor thus becomes a key component in achieving their Menippean interrogation of the conditions and outcomes of the process of conforming, as well as certain shortcomings of the counterculture itself. Consequently, we find numerous jokes about the police, which in the text function as an authority whose values are desirable to imitate in the process of conformity, but humor reveals that it is often a corrupt body in which the counterculture has lost trust. When Boris, one of the members of the group following Mickey Wolfmann, suggests to Doc that he should seek help from the police in the investigation, Doc will respond incredulously: “What are you a doctor of, tripping? University of what planet again?” [IV: 132]. In a conversation with his acquaintance Fritz, Doc expresses a similar attitude sarcastically commenting on the increasing number of “cop shows”:

> ‘Yeah, but nowadays it’s all you see anymore is cops, the tube is saturated with fuckin cop shows, just being regular guys, only trying to do their job, folks, no more threat to nobody’s freedom than some dad in a sitcom’ [IV: 86].

In light of Doc’s growing awareness of the collusion of authorities, police, and capitalism, he interprets the media’s dissemination of the behavioral pattern embodied by the police as a summons to conformity: “Right. Get the viewer population so cop-happy they’re beggin to be run in” [IV: 86].

Distrust in authorities extends even to the highest echelons of US politics, with President Richard Nixon appearing as a grotesque caricature shouting from the television screen: “There are always the whiners and complainers who’ll say, this is fascism. Well, fellow Americans, if it’s Fascism for Freedom? *I... can...dig it!*” [IV: 106]. Considering the slogan’s origins in countercultural vernacular, which President Nixon appropriates to justify authoritarian rhetoric antithetical to countercultural ideals, it’s

understandable that the characters recoil from conformity that would align their identities with the behavioral patterns of unreliable authorities in American society. It is important to note that the construction of the impression of the unreliability of these authorities largely relies on the assumed knowledge of the reader, who knows that President Nixon played a central role in the Watergate scandal in the 1970s. Later in the novel, Doc will, once again using humor, criticize the invincibility of the FBI, directly implicated in manipulations with Mickey Wolfmann:

> You could catch the FBI in the act of sodomizing the president in the Lincoln Memorial at high noon and local law enforcement would still just have to stand around and watch, getting more or less nauseated depending which president [IV: 244].

In addition to Nixon and the FBI, the text also contains satirical echoes of the consequences of the policies of California Governor Ronald Reagan (who, as readers of the novel *Vineland* are aware, would go on to have even greater influence on American society after becoming President of the United States in 1981). Reagan's policies will impact changes in the identity of Japonica Fenway, daughter of Crocker Fenway:

> Owing to Governor Reagan's shutdown of most of the state mental facilities, the private sector had been trying in it's way to pick up some of the slack, soon in fact becoming a standard California child-rearing resource [IV: 149].

Neoliberal capitalism has thus enabled the private sector to profit experimentally in the field of psychiatric care. Although Crocker sends Japonica for regular maintenance at one of these institutions, she will outwardly appear as "a Cybernetic Organism, or cyborg, programmed to eat and drink, converse and socialize, while Real Japonica tended to important business elsewhere," and Japonica in her thoughts will become a "Kozmic Traveler" [IV: 150], thus dividedly escaping the reprogramming of her own identity. Through these scenes, as well as numerous other examples, the text highlights the paranoid view of the characters towards authorities who no longer enjoy their trust. However, it is important to emphasize that humor appears in the text even when describing cases in which counterculture, despite being aware of the conditions and consequences of conformity, still fails to resist unwanted changes in identity or even

directly acquiesces to them. Taking into account the laughter of self-irony associated with counterculture, its members often fail in their attempts to oppose dominant behavioral patterns, thereby undermining their vision of some kind of utopian community. Therefore, in the comedic mode in which they are portrayed, the reader inevitably recognizes their oscillation between the creative and philosophical freedom of counterculture and the pessimistic view of conformity.

The literal translation of the novel *Inherent Vice* would be *primordial sin* or *innate flaw*, evoking associations with the original sin from the Bible. However, the term also denotes a characteristic inherent in all physical bodies, predisposing them to decay or dissolution, thereby echoing themes of entropy, notably emphasized in Pynchon's short story "Entropy" and the novel *The Crying of Lot 49*. According to the second law of thermodynamics, the entropy of a closed system never decreases but tends toward increase, leading to a state of maximum disorder.[5] As Sauncho remarks, "It's what you can't avoid" [IV: 303], suggesting that the nightmarish scenario of American society may indeed be an inevitable aspect of Pynchon's characters' future. Sauncho's reflection on the future of the United States towards the end of the novel, which can be interpreted as an extremely pessimistic vision, is an evolution of thought from lamenting nostalgia to a mythical discourse of alternative futures. In this context, Sauncho criticizes the broken promises of the present:

> Sauncho was giving a kind of courtroom summary, as if he'd just been handling a case. '...yet there is no avoiding time, the sea of time, the sea of memory and forgetfulness, the years of promise, gone and unrecoverable, of the land almost allowed to claim its better destiny, only to have the claim jumped by evildoers known all too well, and taken instead and held hostage to the future we must live in now forever. May we trust that this blessed ship is bound for some better shore, some undrowned Lemuria, risen and redeemed, where the American fate, mercifully, failed to transpire...' [IV: 294].

[5] In his seminal study *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History* (1998), Richard Lehan defines entropy in the following way: "We have moved in the twentieth century from apocalypse to entropy. The first two laws of thermodynamics explain the nature of entropy: first, the amount of energy in the universe is fixed, and energy can never be increased or diminished, only transformed; second, every time energy is transformed from one state to another, there is a loss in the amount of energy available to perform future work. Entropy is that loss of energy in a closed system" [Lehan 1998: 123].

Memory, which should provide a blueprint for realizing a new utopian order, is unreliable and marked by a "glittering mosaic of doubt" [IV: 303]. Similarly to *Vineland*, in *Inherent Vice*, the characters recognize mechanisms of autocratic repression rooted in surveillance, manipulation, and paranoia. However, they also perceive the impotence of hippie and similar movements in resisting the profound colonial changes in American reality during the 1960s and 1970s. The Menippean laughter of irony, pastiche, and black humor juxtaposes the urban landscape aligned with the prevailing political ideal of control with the comically disorderly margins inhabited by followers of counterculture. This perspective on the state of affairs is expressed through periodic references to Lemuria, whose inhabitants settled in the area of California, which Sauncho ironically describes as follows: "Oh, nice refuge. Nice, stable, reliable piece of real estate" [IV: 303].

Despite this irony, let us not forget that the novel indeed portrays a series of effective renewals. For instance, Doc's redemption of Coy's identity and the reunion of the Harlingen family serve as successful Menippean resurrections, effectively de-zombifying Coy and saving him from serving a center ruled by money, paranoia, and the manipulation of human identities. Coy's resurrection thus stands in stark contrast to numerous examples of dehumanization, while also incorporating a critical distancing from the utopian fantasies of the failed countercultural project of the 1960s, and a clear awareness of the trajectory of American society towards the totalizing control of late capitalism.

REFERENCES

Abrams 1999 — Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle, 1999.

Bahtin 1978 — Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i Narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.

Bakhtin 1984 — Bakhtin, Mikhail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1984.

Bakhtin 1989 — Bakhtin, Mikhail M. *O romanu*. Translated by Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.

Campbell 1988 — Campbell, Elizabeth. "Metaphor and *V.*: Metaphysics in the Mirror." *Pynchon Notes*, no. 22/23 (1988): 57–69.

Frye 1957 — Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1957.

Hutcheon 1988 — Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

Jakovljević 2012 — Jakovljević, Mladen M. "Heterotopija u Pinčonovim romanima *V.* i *Duga gravitacije*." *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu,* no. 2, (2012): 375–387.

Kharpertian 1990 — Kharpertian, Theodor D. *A Hand to Turn the Time: Menippean Satires of Thomas Pynchon*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

Lehan 1998 — Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.

Liner 2016 — Liner, John. "Utopia and Debt in Postmodernity; or, Time Management in *Inherent Vice*." *Orbit: Writing Around Pynchon* 4, no. 1, (2016). https://doi.org/10.16995/orbit.174

McHale 1992 — McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1992.

Perišić 2010 — Perišić, Igor. *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorije smeha od Platona do Propa*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Propp 1984 — Propp, Vladimir. *Problemi komike i smeha*. Translated by Bogdan Kosanović. Novi Sad: Nišro Dnevnik, 1984.

Stark 1980 — Stark, John. *Pynchon's Fictions: Thomas Pynchon and the Literature of Information*. Athens & Ohio: Ohio University Press, 1980.

Weisenburger 1990 — Weisenburger, Steven. "A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon," and: "Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis" (review). *Modern Fiction Studies*, no. 4 (32) (1990): 580–583.

© 2024 Радое В. Шошкич
Дата поступления в редакцию: 03.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 30.09.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Radoje V. Šoškić
Received: 03 May 2024
Approved after reviewing: 30 Sept. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116
https://elibrary.ru/BBUGRC
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Дмитрий НИКОЛАЕВ

ПРОСТРАНСТВО КАК «ПРЕДЕЛ» ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ: НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПРЕОДОЛЕНИЯ ВОЗМОЖНОГО

Аннотация: На примере произведений американских писателей-фантастов Рэя Каммингса, М.Д. Брейера, Р. Хайнлайна, А.Д. Дейча, М. Гарднера в статье рассматривается теоретическая проблема «предела» фантастического в литературе. Таким пределом становится изображение фантастического пространства как явления, обладающего новыми, невозможными в реальности характеристиками. Писатель не может изобразительно зафиксировать в тексте иные пространственные законы, созданный в авторском воображении образ не передается читателям с помощью имеющихся в литературе средств художественного изображения, и основная причина этого — в устойчивости нашего пространственного восприятия, основанного на практически беспредельных возможностях нефантастического пространства, в котором мы существуем. В романе Рэя Каммингса «В четвертое измерение» (1927) формулируется принцип изображения в литературе «иного» пространства: «Мы должны цепляться за реалии нашего мира. Нет других слов — нет других концепций, — с помощью которых мы могли бы осмыслить эти немыслимые вещи». В результате «иной» мир либо изображается в пространственных параметрах привычного читателям земного мира, что зафиксировал Каммингс, либо не изображается вовсе, даже являясь важным для сюжета элементом, как, к примеру, в фантастических рассказах на тему топологии. Невозможность изображения вовсе не исключает фиксации в фантастическом произведении такого «иного» мира как сущности и его сюжетного освоения, но изобразительно пространство в литературе остается устойчивым. Без визуальной «подсказки» читательское сознание не может последовать за автором за рамки пространственно возможной модели, но в визуальных искусствах этот существующий в литературе барьер снимается и пространство перестает быть «пределом».

Ключевые слова: научная фантастика, Рэй Каммингс, М.Д. Брейер, Р. Хайнлайн, А.Д. Дейч, М. Гарднер, четвертое измерение, поэтика, *Fantasia Mathematica.*

Информация об авторе: Дмитрий Дмитриевич Николаев, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8449-4682. E-mail: ddnikolaev@mail.ru.

Для цитирования: *Николаев Д.Д.* Пространство как «предел» фантастического в литературе: невозможность преодоления возможного // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 90–116. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116
https://elibrary.ru/BBUGRC
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dmitry NIKOLAEV

SPACE AS THE "LIMIT" OF THE FANTASTIC IN LITERATURE: THE IMPOSSIBILITY OF OVERCOMING THE POSSIBLE

Abstract: The article examines the theoretical problem, the "limit" of the fantastic in literature using the example of the works of American writers Ray Cummings, Miles J. Breuer, A.J. Deutsch, Martin Gardner, Robert Heinlein. The writer cannot create in the text the image of a fantastic space as a phenomenon with new characteristics that are impossible in reality. The image created in the author's imagination is not transmitted to readers using the means of representation available in literature, and the main reason for this is the stability of our spatial perception based on almost limitless possibilities of the non-fantastic space in which we exist. In Ray Cummings' novel *Into the Fourth Dimension* (1927), the principle of depicting a "different" space in literature is formulated: "We must cling to the realities of our world. There are no other words — no other conceptions — with which we can think these unthought things". As a result, the "other" world is either described in the text in parameters of the world familiar to readers, as is stated by Cummings, or it is not depicted at all, even being an important element for the plot, as, for example, in fantastic stories on the topic of topology. The impossibility to depict such a "different" world does not exclude the fixation on its essence, but the pictorial space in literature remains stable. Without a visual "hint", the reader's consciousness cannot follow beyond the spatially possible model, but in visual arts this barrier existing in literature is removed.

Keywords: science fiction, Ray Cummings, Miles J. Breuer, A.J. Deutsch, Martin Gardner, Robert Heinlein poetics, Fourth Dimensional story, *Fantasia Mathematica.*

Information about the author*:* Dmitry D. Nikolaev, Doctor Hab. in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8449-4682. E-mail: ddnikolaev@mail.ru.

For citation**:** Nikolaev, Dmitry. "Space as the 'Limit' of the Fantastic in Literature: the Impossibility of Overcoming the Possible." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 90–116. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116

Проблема, которая рассматривается в статье, носит характер теоретический, и примеры для подтверждения ее положений из обширного корпуса текстов могут быть выбраны разные[1]. Обращение к американской фантастике является не самым очевидным решением с учетом существующих различий в теоретических подходах, отражающихся и в исследованиях пространства последних лет. К примеру, цель книги «Картины будущего: пространство в утопии и научной фантастике» — «отойти от устоявшейся общей бинарности утопии и антиутопии или научной фантастики и, таким образом, открыть для анализа утопической литературы новые направления исследований» [Futurescapes 2009: 20], а мы изначально считаем идею бинарности утопии и научной фантастики ошибочной [Николаев 2006; Nikolaev 2006]. Элана Гомель в книге «Повествовательные время и пространство: Репрезентация невозможных топологий в литературе» характеризует киберпространство как разновидность невозможного (impossible spaces) [Gomel 2014: 1], в то время как, с нашей точки зрения, невозможным является не киберпространство, а перемещение в него из некиберпространства и наоборот. Кроме того, определенным препятствием является различие в смысловом наполнении слов «пространство» и “space” в русском и английском языках, что создает сложности даже при переводе названия статьи. И все же плюсы перевешивают минусы. Фантастика США не просто дает достаточное количество ярких произведений — как практически забытых даже в самой Америке, так и широко известных далеко за ее пределами, в том числе в СССР и в России, — позволяющих подтвердить и проиллюстрировать исходный тезис. Это произведения классические, определявшие подход к изображению, позволяющие проследить тенденцию.

Очевидно, что в каждом фантастическом произведении действие происходит в неких пространственных рамках, либо заявленных как полностью фантастические (к примеру, иная планета), либо вмещающих в себя элементы фантастического, что все равно позволяет

[1] В частности, в британской литературе можно было бы обратиться к «Флатландии» Эдвина Эбботта *(Flatland: A Romance of Many Dimensions,* 1884), которой в этом году исполнилось 140 лет, или к вышедшему 50 лет назад роману Кристофера Приста «Опрокинутый мир» (*The Inverted World*, 1974), который анализировался в моем докладе на аналогичную тему на Международной научной конференции «Фантастическое в литературе и культуре: поэтика пространства в фантастической литературе» в ИМЛИ РАН (2024).

говорить о создании и изображении пространства, отличающегося от реального по крайней мере по «наполнению». «Предел» фантастического, о котором пойдет далее речь, связан с невозможностью *изображения* в литературе «фантастического пространства» как такового, как явления, обладающего новыми, невозможными в реальности пространственными характеристиками, что вовсе не исключает фиксации его как сущности и даже фантастического его освоения.

На том, что речь идет о пределе изображаемого в литературе, также необходимо сделать акцент в самом начале. В визуальных искусствах, и особенно в кино, дело обстоит иначе. Непреодолимая грань, о которой мы говорим, относится не к повествованию, а к описанию. Мы не ставим под сомнение ни само существование фантастических пространств в литературном произведении, ни возможность повествования о фантастическом пространстве как таковом, — т. е. построенном на иных пространственных законах, сущностно отличающемся от нашего восприятия пространства. Наша задача — показать, что в литературе фантаст не может изобразительно зафиксировать иные пространственные законы, вводя в это отличающееся пространство читателя, что созданный в авторском воображении образ не передается читателям с помощью имеющихся в литературе средств художественного изображения и что основная причина этого — в устойчивости нашего пространственного восприятия, основанного на практически беспредельных возможностях того нефантастического пространства, в котором мы существуем.

Поскольку нас интересует пространство с литературной и фольклорной, а не с математической точки зрения, то будем отталкиваться от «словарного» его понимания. В академическом «Словаре русского языка» зафиксировано четыре значения: 1) Неограниченная протяженность (во всех измерениях, направлениях); 2) Место, способное вместить что-л.; 3) Большой участок земной поверхности; 4) *устар.* Промежуток (времени)[2]. Из них для нас важны первые два.

Итак, какие же возможности есть у реального пространства? Наше пространство по определению безгранично, если мы исходим из современного о нем представления, или же граничит с царством мертвых, небесным царством и иными их интерпретациями, которые в таком случае тоже понимаются пространственно.

[2] Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. Изд. 3-е. М.: Русский язык, 1987. Т. 3. С. 528.

Когда фольклорный герой оказывается на краю света, у него остается возможность преодолеть эту границу, переместившись в «потусторонний» мир. Мы можем сказать, что здесь пространство ограничено пределами миров, но такая ограниченность по сути равна современной безграничности, поскольку и в том, и в другом случае между миром/мирами и пространством ставится знак равенства, тем более что наличие иного мира в фольклорной/религиозной модели не является фактором фантастическим [см. об этом: Николаев 2006].

Если говорить о пространстве как «месте, способном вместить что-л.», то конкретизация «что-либо» необходима лишь для ограниченных частей пространства. А в пространстве безграничном находится все, что вообще есть.

Пространство позволяет нам в нем перемещаться — это раз, перемещаться в любую сторону — вверх, вниз, вправо, влево, вперед, назад, по диагонали, задом наперед и т. д. — это два, перемещаться по нашему собственному желанию — это три, перемещаться, по нашему собственному желанию выбирая направление перемещения, — это четыре, перемещаться в любое время в любом состоянии в любом сопровождении и т. д.

Конечно, в каждом конкретном случае мы ограничены в своих перемещениях, но ограничения эти никак не связаны с сущностными свойствами пространства. И при любом перемещении — в реальности, а не в фантастическом произведении — мы оказываемся в пространстве с теми же пространственными параметрами. Мы можем вернуться в исходную точку без всяких изменений для пространства. Мы можем переместиться в любой точку без всяких, — связанных с пространством, а не с чем-либо иным, — изменений для себя.

Чтобы понять, насколько безграничны возможности пространства, достаточно сравнить его со временем, которое, как раз в силу жестких ограничений в реальности, позволяет широко использовать фантастическое — на данный момент — преодоление этих ограничений.

Время движется только в одну сторону и движется только последовательно — и возникает фантастическая модель с перемещением во времени назад и на несколько шагов вперед. Перемещение во времени — в отличие от перемещения в пространстве — не поддается ускорению — и возникает фантастическая модель с ускорением и, как обратная возможность, с замедлением. Время не позволяет вер-

нуться в ту же точку и пройти отрезок заново, и возникает модель, которую — по названию американского кинофильма 1993 г. — можно назвать «Днем сурка».

Пространство уникально с точки зрения возможностей — и отсюда следует формула, вынесенная в название статьи. Поскольку фантастика в художественной литературе — изображение заведомо невозможного с точки зрения исходной модели сознания [см.: Николаев 2006], то нельзя изобразить невозможное, когда все возможно.

Пространственная всевозможность предоставляет массу возможностей и писателям-фантастам, но создается фантастическое главным образом за счет изменения базовых характеристик всевозможности. Каждую из имеющихся в реальности возможностей можно в фантастическом произведении ограничить — установить, например, непреодолимый барьер с какой-то стороны или со всех сторон, разрешить героям двигаться лишь в одном направлении, сделать пространство вязким, чтобы оно затягивало.

Но с точки зрения создания и реализации фантастического это всего лишь принимающие иной масштаб проекции возможного в реальности. Замкнутость, вязкость или какие-то иные характеристики «малого» пространства — комнаты, тюремной камеры, болота и т. д. — переводятся на новый уровень. Мы не можем даже сказать «возводятся в абсолют», потому что замкнутость не имеет смысла вне потенциальной незамкнутости. Получается своего рода парадокс: если с одной стороны пространство ограничено, то об этом не узнают, пока не преодолеют ограничение, а если его преодолеют, то пространство перестанет быть ограниченным.

В произведениях используется столкновение ограниченного пространства и пространства реального. Привычное существует в тексте рядом, в воспоминаниях, в целях… Если же его нет в тексте, то оно все равно определяет читательское восприятие художественного пространства, которое не выходит за рамки реальных пространственных характеристик.

Еще одна модель связана не с ограничением, а с переназыванием. В самой системной конструкции это можно назвать «зазеркальностью»: правое превращается в левое, верх — в низ. Такое перевернутое или отраженное фантастическое пространство с точки зрения внутренней организации не отличается от реального. Там действуют те же правила, что и в пространстве по эту сторону зеркала, а «невозможными» являются сам факт его существования и попадание в него,

которое, кстати, тоже часто показывается как простое пространственное перемещение, «шаг в зеркало».

В сюжете сама по себе пространственная зеркальность также обычно не играет важной роли: существенней являются нравы «по ту сторону». Здесь приведем пример не из американской. а из советской литературы — повесть Виталия Губарева «Королевство кривых зеркал».

Если говорить о схемах использования пространства в качестве одного из ключевых элементов при создании фантастического произведений, то мы выделим четыре основных модели освоения «нового пространства».

Первая — освоение недостижимого на момент создания текста пространства: внеземных миров, подземных миров, затерянных островов и т. д. Но герои и читатели попадают из своей части в иную, «соседнюю» часть реального географического или астрономического пространства, сама возможность существования которой фантастической не является. Мы не говорим сейчас о наполнении этого пространства, а только о его существовании: есть — мы знаем — и пещеры, и острова, и другие планеты.

Вторая — создание в художественном произведении нового пространства, которое не является частью возможно существующего реального географического или астрономического пространства. Принцип соседства, даже при наличии пространственного элемента, как, например, в «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэролла, где героиня проваливается в нору, здесь мифологический. Из своей части герои попадают в некий сказочный или параллельный мир, функционирующий по иным законам.

При всем различии фантастического в этих схемах ключевым фантастическим элементом с точки зрения пространственной и там, и там является преодоление барьера доступности, о котором мы уже упоминали, говоря о «зазеркальности». Хотя для рационального сознания в первом случае это доступность недоступного возможного, а во втором — доступность недоступного невозможного.

Третья схема связана с ускорением перемещения в пространстве. В ней тоже важен элемент доступности недоступного, но он не обязателен, так как перемещаться можно не только на далекие планеты, но и в вполне доступные в реальности точки, просто с намного большей скоростью. Ярким примером является использование в сказках волшебных предметов — таких, как сапоги-скороходы или

ковер-самолет. Сущностные характеристики пространства здесь, как и в первых двух случаях, не меняются: оно обладает теми же свойствами, что и пространство реальности.

И, наконец, четвертая схема предполагает искажение или трансформацию пространства — на ней мы и остановимся подробнее, поскольку перед писателями встает потенциальная задача каким-то образом это фантастическое пространство изобразить, чтобы читатель мог перенестись в него вслед за героями, как он переносится вместе с ними на другие планеты или в «затерянные» миры.

Пространство с измененными характеристиками мы будем называть «иным», поскольку закрепляется оно в литературе с темой иных измерений. Произведений такого рода множество: уже в 1920-е гг. они играют важную роль в американской фантастике [Bleiler 1990]. Появляется даже специальная категория — «история о четвертом измерении» (Fourth Dimensional story). Обращаясь в фантастике к «четвертому измерению», писатели часто считают нужным переосмыслить весь пространственно-временной континуум, меняя привычные характеристики не только времени, но и пространства. И, соответственно, сталкиваются с необходимостью показать читателям иной пространственно-временной мир. Но если представить себе ограниченный в сравнении с нашим плоский мир, как предлагается в «Флатландии» Эдвина Эбботта, читателям достаточно легко, то как вообразить и изобразить превосходящее привычное количество измерений, «воспарить еще выше и постичь тайны Четырех, Пяти и даже Шести Измерений»[3] (“aspire yet higher and higher To the Secrets of Four Five or even Six Dimensions”[4])?

В 1927 г. выходит роман Рэя Каммингса (Ray Cummings) «В четвертое измерение» (*Into the Fourth Dimension*. New York: Columbia Publications, Inc., 1927). Из него обычно (насколько это слово можно относить к книге, почти забытой) цитируют формулу, касающуюся времени: «Я где-то читал, что время — это то, что не дает происходить всему сразу» (“I read somewhere that time is what keeps everything from happening at once”)[5]. Но у Каммингса есть и не менее значимое высказывание по поводу фантастического пространства, — а на ли-

[3] *Эбботт Э.* Флатландия. М.: АСТ, 2023. С. 4.

[4] A Square [Edwin Abbott Abbott]. *Flatland: A Romance of Many Dimensions*. London: Seeley & Co., 1884, p.v.

[5] Роман цит. по: https://www.gutenberg.org/cache/epub/73382/pg73382-images.html

тературоведческий взгляд и более, потому что оно отражает попытки описать, изобразить это «иное пространство» в художественном тексте:

> Мы должны цепляться за реалии нашего мира. Нет других слов — нет других концепций, — с помощью которых мы могли бы осмыслить эти немыслимые вещи.
>
> (We must cling to the realities of our world. There are no other words — no other conceptions — with which we can think these unthought things.)

В романе рассказывается о столкновении «параллельных миров», хотя определение это мы используем скорее метафорически, поскольку параллельность у Каммингса пространственно-временная. Иной мир находится ровно в том же месте, где и обычный реальный мир, существуя в ином времени, точнее — в ином движении времени, и имея иное состояние материи. Пространственно он как бы удваивается:

> Если мы возьмем материальное тело из этого — назовем его вторичным состоянием — и поместим его в то же пространство, что и тело из нашего первичного состояния, они могут занять и займут это пространство одновременно, не мешая друг другу.
>
> (If we take a material body of this — call it secondary state — and place it in the same space with a body of our primary state, they can and do occupy that space without conflict at the same instant of time.)

Но поскольку речь идет о пространственно-временном континууме, иное движение времени преображает и пространство. Каммингс устами своего героя-ученого Уила подробно рассказывает о принципах сосуществования миров: нашего, в котором обычные люди живут обычной жизнью, и иного, в который герои отправляются, чтобы спасти наш мир от плохих «иномирцев» — назовем их так по аналогии с инопланетянами.

Начинается все с того, что обычное течение жизни нарушается появлением таинственных призраков. Эту часть сюжета мы опустим, поскольку для нас важно не то, что происходит в мире реальном, а то, как показывается мир иной. Но отметим, что номинативная условность при обозначении и описании почти всего, что связано с иным миром,

фиксируется героями и автором уже в самом начале: «Но тогда — что это такое? — Называйте их призраками, это слово так же хорошо, как любое другое» (“But then — what are they?” — “Call them ghosts, the word is as good as any other”).

Если сама сюжетная модель путешествия в иное измерение базируется на внешних по отношению к автору научных концепциях, которые развиваются в художественном фантастическом тексте, то в основе рассуждений Уилла, объясняющих восприятие иного мира, лежит уже в первую очередь художественный опыт писателя, сталкивающегося с необходимостью изобразить нечто иное, не имея для этого устоявшегося лексического набора.

Поскольку то, что есть в ином мире, отсутствует в мире реальном, нет и слов для обозначения, позволяющих передать особенное, увиденное героями, читателю. Визуальный образ, созданный в воображении писателя, нельзя зафиксировать на бумаге так, чтобы он адекватно воспринимался аудиторией. И Каммингс решает литературную проблему, выводя ее на другой уровень и превращая в научную. Герои у него не могут воспринимать иное измерение в свойственной тому визуализации: очертания оно обретает, только когда их сознание начинает подгонять окружающее под земную модель. Автор не признает невыполнимость художественной задачи, а трансформирует ее, исходя из имеющихся у писателя средств художественного изображения. Словами нельзя передать то, для чего нет слов? Что ж, значит и сознание оказавшегося в ином мире человека не может воспринять то, для чего нет слов. Герои оказываются в таком же положении, что и писатель: они вынуждены воспринимать/передавать необычное как обычное, через обычное. Мозг персонажа адаптирует иное пространство под привычные пространственные параметры — и вот уже читатели глядят на окружающий иной мир глазами адаптировавшегося героя.

«Нереальность всего» изначально возводится в романе автором и героем-изобретателем в общий принцип:

> Это ужасно, Роб, нереальность всего сущего. Метафизики говорят, что ничего не существует иначе, как в восприятии наших человеческих чувств...
>
> (It's appalling, Rob, the unreality of everything. Metaphysicians say that nothing exists save in the perception of it by our human senses...)

В результате «нереальность» оборачивается возможностью описывать и изображать особенное в виде обычного или, точнее, с помощью обычного. Уилл — и Каммингс его устами — постулирует, что, дабы не раствориться, не затеряться в ином мире, его надо воспринимать как наш мир, хотя он таковым не является. Когда герои отправляются туда, Уилл несколько раз объясняет это своим спутникам — сестре Би и другу Робу, от лица которого и ведется повествование:

> Сама суть каждой мысли, которую мы сейчас обдумывали, была иной — несравнимой. И все же в нашем сознании сохранилось какое-то неизменное качество — назовем его Эго; так что эти новые вещи должны быть одеты по-старому.
>
> (The very essence of every thought we now were thinking was different — incomparable. Yet within our minds was some lingering, unchangeable quality — call it Ego; so that these new things must be clothed in the fashion of the old.)
>
> Мы должны стремиться к нашей привычной нормальности. Помните — разум сейчас — это почти все.
>
> (We must strive for our accustomed normality. Remember — the mind now is nearly everything.)

Тезис этот повторяется и повторяется, утверждаясь в качестве своеобразного закона, который — по аналогии с законами роботехники Айзека Азимова — можно назвать «законом заграничья».

Иной мир по Каммингсу является областью немыслимого и невиданного (“The realm of unthought things! […] The realm of things unseen”). Его инаковость — не только внешняя, она распространяется и на сознание, и на восприятие. Человек, попавший в иной мир, не может воспринимать его так, как жители этого иного мира, но он может адаптировать окружающую картину под свое привычное восприятие, уложить ее в привычную схему, назвать все земными словами, побудить себя видеть земные образы — и тогда сможет в ином мире ориентироваться и действовать.

Идея первичности мысли распространяется другим героем, Робом, и на земной мир:

> Тогда меня осенило: возможно, немыслимые вещи были несуществующими до тех пор, пока разум не измыслил их и не воплотил таким образом в жизнь?

> (The wonder came to me then, were not perchance, unthought things non-existent until some mind had thought them, thus to bring them into being?).

Но с точки зрения изображения, а не рассуждения, в тексте происходит обратное: существующее в ином мире обретает видимые героям и читателям очертания, когда воплощается в сознании в привычных словах и образах.

На практике «закон заграничья» дает возможность писателю, показывающему иной, фантастический мир, изображать его в параметрах привычного читателям земного мира, вводя в него при необходимости лишь отдельные несуществующие в реальности элементы, для называния которых придумываются новые слова. Но фантастичность целого при этом изобразительно условна, даже если сюжетно она абсолютна.

Еще одно произведение 1920-х гг., где звучат схожие мысли по поводу возможности воспринять и передать фантастические характеристики иного пространства, — рассказ Майлза Джона Брейера (Miles J. Breuer) «Захваченное поперечное сечение» (“The Captured Cross-Section”), опубликованный в журнале *Amazing Stories* [Attebery 2003] в феврале 1929 г.

Главным героем здесь является преподаватель математики, и отправной точкой в его научных построениях и, соответственно, в сюжете становится теория Эйнштейна. Джайлс Хиги (Jiles Heagey) пробует использовать систему не из трех, а из четырех координат.

> Теперь — предположите, что поворачиваете четыре координаты на сорок пять градусов: тогда вы можете заставить часть пространства занять новое положение, за пределами того, что мы называем пространством. И мы можем перенести в это наше пространство часть неизвестного пространства по четвертой координате...
>
> (Now — suppose you rotate four coordinates through forty-five degrees: you can then make a portion of space occupy a new position, outside of what we know as space. And we can bring into this space of ours, a portion of the unknown space along the fourth coordinate…)[6], —

объясняет он героине, Шейле, дочери главы математического отделения.

[6] Breuer, Miles J. “The Captured Cross-Section”. *Amazing Stories* 3, no. 11 (February, 1929): 968.

В теории с созданием фантастического неизведанного пространства, отличного от нашего пространства, все достаточно просто. И когда герой решает перейти от теории к практике, у него тоже все получается. Но вот изобразить иное пространство писатель не может. В результате эксперимента появляется загадочный объект с удивительными свойствами — The Thing, но воспринимают его герои и читатели в рамках привычной системы координат. Фантастическое пространство по сути заменяется фантастическим наполнением пространства.

Когда во время эксперимента приоткрывается дверь в иное пространство, Шейла исчезает, проваливается через дыру в гиперпространстве. Теперь ее надо спасать, и Джайлс отправляется за ней, предварительно, правда, прочно закрепив себя веревкой в привычном измерении. Но мы не видим в тексте происходящего в ином пространстве, вместо этого автор показывает переживания тех, кто следит за веревкой с нашей стороны, — отца Шейлы, двух студентов и двух полисменов. Затем Джайлс подает условный сигнал, и его вытягивают обратно. Оборванный и потрепанный, он так радуется возвращению, что даже забывает про Шейлу.

Он хочет рассказать, что видел, что с ним произошло, но не знает, как это сделать:

> «Давайте я расскажу вам об этом, — медленно начал он. Кажется, он просто не знает, как продолжить. — То есть, если я смогу. Я даже не знаю, как это рассказать. Я знаю, что ты должен чувствовать, будто сходишь с ума».
>
> (“Let me tell you about it”, — he began slowly. He seemes not to know just how to proceed. — “That is, if I can. I don`t even know how to tell it. I know what it must feel like to go insane.”)[7]

И далее в рассказе используется та же модель, что у Каммингса: уподобление иного — привычному, земному:

> Я сидел на чем-то, что выглядело, как камень или цемент…
> (I was siting on something that looked like rock or cement…)[8]

[7] Ibid.: 972.

[8] Ibid.

Илл. к рассказу М.Дж. Брейера «Захваченное поперечное сечение» в журнале *Amazing Stories* (февраль, 1929).

Вы слышали, как я насмехался над безумным, кубистическим и футуристическим дизайном суперобложек и обоев. Что ж, они приятны и гармоничны по сравнению с головокружительными, зазубренными углами, неправильными зигзагообразными формами с пиками и провалами, и всего, лишенного чувства и разума, кроме перспективы.

(You've heard me jeer at the crazy, cubistic and futuristic designs on book wrappers and wall-papers, Well, those are pleasant and harmonious compared with the dizzy, jagged angels, the irregular, zig-zag shapes with peaks and slants, and everything out of sense and reason except perspective.)[9]

и т. д.

Джайлс подробно описывает увиденное им, но это не более чем описание «картинки», в котором иное пространство видится как дисгармония привычного, но не обретает выстроенной по его внутренним законам и на основе других параметров иной гармонии. Объяснение у Брейера тоже по сути повторяет «закон заграничья»: «Естественно, поскольку я трехмерный организм, я могу воспринимать только три измерения» ("Naturally, since I am a three-dimensional organism, I can only perceive three dimensions").

В романе Каммингса и в рассказе Брейера реализуются две основные модели произведений о четвертом измерении. У Каммингса часть действия происходит в ином пространстве, но оно изображается в параметрах обычного. У Брейера вообще происходящее в ином пространстве не изображается: действие развивается в обычном земном мире, а о том, что случилось за его пределами, герой пытается рассказать по возвращении.

И в том, и в другом случае писатели, в отличие от героев, не преодолевают границы возможного в реальном пространстве: иной мир в фантастических текстах все равно существует в рамках нашего пространственного мышления, потому что оно единственное конвенциально возможное при необходимости взаимодействия автора с читателями. А потому рассказывающие об ином в пространственном отношении мире либо вообще не описывают его «изнутри», либо вынуждены передавать эту «внутренность» за счет указания на отсутствие обычности, т. е., на ограничении, как отмечалось выше.

Рассказ Брейера вошел в антологию *Fantasia Mathematica*[10], подготовленную Клифтоном Фэдиманом (Clifton Fadiman) в 1958 г. Во вторую ее часть включены 16 научно-фантастических рассказов, в основе которых лежат математические идеи, в том числе связанные с осмыслением пространства. «Захваченное поперечное сечение»,

[9] Ibid.

[10] *Fantasia Mathematica: Being a set of stories, together with a group of oddments and diversions, all drawn from the universe of mathematics*, comp. by Clifton Fadiman. New York: Simon & Schuster, 1958.

насколько мне известно, на русский не переводилось, но многие произведения хорошо известны советскому/российскому читателю, поскольку на базе антологии Фэдимана был составлен сборник научно-фантастических рассказов на математические темы «Трудная задача», вышедший в 1982 г. в издательстве «Мир» в серии «Зарубежная фантастика»[11] (по которому мы их в дальнейшем и будем цитировать с указанием страниц в круглых скобках).

К произведениям о четвертом измерении в антологии можно отнести еще и знаменитый рассказ Роберта Хайнлайна «Дом, который построил Тил» (“And He Built a Crooked House”), впервые опубликованный в журнале *Astounding Science Fiction* в феврале 1941 г. Правда, в качестве четвертого измерения там используется не время. Архитектор Квинтус Тил хочет возвести принципиально новый дом, в конструкции которого использован тессеракт — четырехмерный гиперкуб:

> Но я думаю о четвертом пространственном измерении, таком же, как длина, ширина и высота! Для экономии материалов и удобства расположения комнат нельзя придумать ничего лучше. Не говоря уже об экономии площади участка. Ты можешь поставить восьмикомнатный дом на участке, теперь занимаемом домом в одну комнату. Как тессеракт...
>
> — Что это еще за тессеракт?
>
> — Ты что, не учился в школе? Тессеракт — это гиперкуб, прямоугольное тело, имеющее четыре измерения, подобно тому как куб имеет три, а квадрат два (18).

Принцип он поясняет своему другу Гомеру Бейли, а заодно и читателям, с помощью модели из спичек и пластилина. Но уже на стадии модели видимую конструкцию приходится дополнять воображением, причем Тил рассказывает, что именно надо вообразить:

> — Дополни остальные воображением. Рассмотри верх первого куба в его соотношении с верхом второго. Это будет куб номер три. Затем — два нижних квадрата, далее — передние грани каждого куба, их задние грани, правые и левые — восемь кубов.

[11] Трудная задача. Сб. науч.-фантаст. произведений / сост. Ю.А. Данилов; послесл. Е. Парнова. М.: Мир, 1982.

Он указал пальцем на каждый из них.

— Ага, вижу! Но это вовсе не кубы. Это, как их, черт... призмы: они не прямоугольные, у них стенки скошены.

— Ты просто их так видишь — в перспективе. Если ты рисуешь на бумаге куб, разве его боковые стороны не выходят косыми? Это перспектива. Если ты смотришь на четырехмерную фигуру из трехмерного пространства, конечно, она кажется тебе перекошенной. Но, как бы то ни было, все равно это кубы.

— Может, для тебя, дружище, но для меня они все перекошены» (19–20).

Изобразительный принцип, при котором воображаемое позиционируется как воображаемое, не воплощаясь в реальность, не является фантастическим. И хотя в этой части рассказа моделируется не только будущий дом, но и будущее читательское о доме представление, переход к фантастическому пока не происходит: четырехмерное пространство остается для всех воображаемым.

Затем Тилу удается реализовать фантастический проект и построить необыкновенный дом — «дом будущего». Причем строит он тессеракт, развернутый в трех измерениях, т. е. на стадии строительства тоже нет ничего фантастического. Но из-за землетрясения дом «складывается» в «обыкновенный кубический массив с дверями и окнами, но без каких-либо иных архитектурных деталей, если не считать украшением множество непонятных математических знаков» (27).

Тил, Бейли и его жена заходят внутрь. И визуально, и по ощущениям с архитектурной и в целом с пространственной точки зрения в доме все, как обычно и привычно:

Вестибюль оказался в полном порядке, скользящие перегородки, отделявшие его от гаража, были отодвинуты, что давало возможность обозреть все помещение. […] Как он и предсказал, во время их подъема крышка лестницы открылась, и они ступили — но не на крышу единственной уцелевшей комнаты, как ожидали, нет, они оказались в центральной из пяти комнат, составляющих второй этаж задуманного Типом дома, — в холле. […] Перед ними сквозь открытую дверь и полупрозрачную перегородку виднелась кухня, мечта повара, доведенное до совершенства произведение инженерного искусства. […] Налево гостей ожидала немного чопорная, но уютная и приветливая столовая. Тил, даже не повернув головы, уже знал, что гостиная и бар

тоже заявят о своем вполне материальном, хотя и невозможном существовании (28–29).

Фантастичность пространственного решения заключается в том, что все восемь комнат «вложены» в один куб, если смотреть снаружи, но при описании изнутри в четырехмерной конструкции ничего фантастического нет. Главным фантастическим элементом является преодоление границы: переход из трехмерного пространства в четырехмерное, но с точки зрения приема такой переход ничем не отличается от перехода из одного в другой мир с идентичными пространственными параметрами.

Заключительная часть рассказа — это попытки выйти из дома. Преодолеть границу в обратном направлении оказывается намного сложнее. Здесь раскрываются окна и двери в разные пространственные миры, однако и при их изображении Хайнлайн также не может пойти дальше вполне обычного «ничто»:

Он медленно поднял жалюзи до отказа. Супруги Бейли и Тил видели перед собой... ничто. Ничто, отсутствие чего бы то ни было. Какого цвета ничто? Не дурите! Какой оно формы? Форма — атрибут чего-то. Это ничто не имело ни глубины, ни формы. Оно не было даже черным. Просто — ничто.

Может быть, мы смотрели в такое место, где вовсе нет пространства. Мы заглянули за четырехмерный угол, и там не оказалось ничего (40).

На Земле нет ничего похожего. Скорей всего, это другая планета. Может быть, Марс.

— Бог его знает. Но может быть и хуже, Гомер! Я хочу сказать — хуже, чем другая планета!

— А? Что это значит?

— Все это может оказаться целиком вне нашего пространства (41).

В конце концов герои все же выпрыгивают в окно и оказываются в самой глубине Национального заповедника Джошуа-Три, а дом «проваливается в другой сектор пространства» (44).

У Хайнлайна следует обратить внимание не только на изображение фантастического пространства как визуально обычного, но

и на его «неустойчивость» с точки зрения героев из трех измерений. Дом-тессеракт во многом случайно появляется и исчезает — в результате землетрясения, как затерянные острова или проходы в затерянные миры. Пребывание в нем героев тоже «неустойчиво»: они выбрасываются обратно, фактически успев зафиксировать лишь сам факт фантастического пребывания, что избавляет писателя от необходимости пытаться передать особенности иного пространства изобразительно.

Если в рассказе Хайнлайна для объяснения фантастического используется воображаемая модель, то в произведениях, связанных с топологическими идеями, пояснения обычно строятся на моделях реальных. Пространственно возможное в художественных произведениях помогает объяснить фантастическое, становится образно зримым воплощением математических представлений. Два ярчайших примера здесь — лента Мебиуса и бутылка Клейна.

В предисловии Фэдиман рассказывает, что именно к ленте Мебиуса восходит сама идея создания его антологии:

> Читатель заметит, что несколько рассказов основаны на нашей старой знакомой — ленте Мебиуса. Поразительно, как много вариаций повествования можно построить на использовании только этого конкретного объекта; в моих архивах есть с полдюжины других историй о ленте Мебиуса, все интересные, хотя, возможно, не такие забавные, как рассказ мистера Апсона, или не такие тревожные, как рассказ мистера Дейча.
>
> (The reader will note that several of the stories base themselves upon our old friend, the Moebius strip. It is remarkable how many narrative variations are possible using only this particular device; I have in my files half a dozen other Moebius strip stories, all interesting, though perhaps not quite so amusing as the item by Mr. Upson or so troubling as the one by Mr. Deutsch.)[12]

Топологическое пространство отличается от метрического — и понять его без специального образования сложно. Зато необычность его привлекательна для фантастов, поскольку, как кажется, открывает возможность для изображения иного пространственного мира. Но на самом деле перевести математическую теорию в художественную

[12] *Fantasia Mathematica:* xvii.

образность не удается. Изобразительное остается в рамках существующих в реальности моделей: ленты Мебиуса и бутылки Клейна. Фантастическое пространство не показывается, мы сталкиваемся лишь с эмоциями тех, кто в нем оказывается, и тех, кто за них переживает или старается их спасти, вернуть обратно.

Рассматривать примеры мы начнем не в хронологическом порядке, а с самого известного у нас произведения на эту тему. На русском рассказ «Лента Мебиуса» (“A Subway Named Möbius”) Армина Джозефа Дейча (A.J. Deutsch) впервые был опубликован в журнале «Наука и жизнь» в декабре 1969 г., а в 1988 г. по нему даже сняли на Свердловской киностудии короткометражный фильм «Лист Мебиуса», где действие перенесено в СССР. А на английском рассказ появился в журнале *Astounding Science Fiction* в декабре 1950 г. (XLVI, no. 4, pp. 72– 86).

Рассказ Дейча можно назвать образцовым примером «топологической фантастики». Четвертого марта с линии Кембридж – Дорчестер исчезает поезд номер 86. Метро — замкнутая система, и поезд не мог ее покинуть. Разъяснить происходящее берется математик из Гарвардского университета Роджер Тьюпело. Он объясняет, что система метро представляет собой сеть «огромной топологической сложности», «необычайно высокой связности», и она «не реализуется в трехмерном пространстве»: «Она двумерна, если не хуже» (67, 69). И поезд все еще на линии, но перешел из пространственной части системы в ее непространственную часть.

В ходе пояснений упоминаются и лист Мебиуса, и бутылка Клейна:

> — Лист Мебиуса, — продолжал Тьюпело, — обладает необычайными свойствами, потому что он имеет лишь одну сторону. Бутылка Клейна топологически более сложна, потому что она еще и замкнута. Топологи знают поверхности куда более сложные, по сравнению с которыми и лист Мебиуса, и бутылка Клейна — просто детские игрушки. Сеть бесконечной связности топологически может быть чертовски сложной. Вы представляете, какие у нее могут быть свойства? (68).

Исчезновение объясняется с помощью топологии, но вернуть поезд назад ученый не может — он не специалист. Тьюпело, главный управляющий, главный инженер, один из машинистов и т. п. продолжают следить за происходящим, и читатели следят вместе

с ними, но все действие происходит в привычном нам пространстве, а исчезнувший поезд так и остается для всех невидимкой. Мы знаем, что происходит по эту сторону, и не знаем, что происходит по ту, хотя у нас и есть математическое объяснение.

Проходят недели, месяц, два — и вдруг Тьюпело садится на станции в исчезнувший поезд, вернувшийся на свой путь. Читатель ждет, что пассажиры смогут рассказать, где они были и что с ними случилось, но «им и невдомек, где они находились все это время» (86). Пассажиры как ни в чем не бывало читают газеты двухмесячной давности — они ничего не заметили, им нечего рассказывать, и автору нечего рассказывать об ином пространстве. Он прибегает к юмористической развязке: сообщается, что вместо появившегося поезда исчез другой.

Комические элементы есть и в рассказе на топологическую тему Мартина Гарднера (Martin Gardner) «Нульсторонний профессор» (“The No-Sided Professor”). Впервые его опубликовали в журнале *Esquire* в январе 1947 г. (pp. 67, 231–234) , а в 1951-м перепечатали в *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (vol. 2, no. 1, February 1951, pp. 74–84). Повествование в рассказе ведется от лица математика из Чикагского университета, защитившего докторскую диссертацию по топологии. Но главным героем является не он, а гениальный тополог Станислав Сляпенарский из Вены, который отличался телосложением борца и раздражительным характером.

Начинается все с того, что на сцену чикагского ночного клуба «Пурпурные шляпы» неизвестно откуда сваливается абсолютно голый мужчина, который и оказывается профессором Сляпенарским. Затем повествователь объясняет читателям происходящее, но прежде рассказывает, и довольно подробно, что такое топология:

> Объяснить человеку, далекому от математики, что такое топология, довольно трудно. Можно сказать, что топология занимается изучением тех свойств фигур, которые сохраняются независимо от того, как деформируется фигура… (123–125).

Научно-популярный экскурс сопровождается еще и сноской, призывающей читателей, желающих получить более ясную картину о современном состоянии топологии, обратиться к *Encyclopaedia Britannica* (14-е изд.), *Encyclopaedia Americana* и главам в книгах *Mathematics and the Imagination* Каснера и Ньюмена и *What is Mathematics?*

Куранта и Роббинса. И уже потом подготовленные читатели узнают о событиях, происшедших чуть раньше во время ежегодного банкета общества «Мебиус» на втором этаже клуба «Пурпурные шляпы».

Фантастическая пространственная составляющая сюжета зафиксирована уже в ироничном названии рассказа. Не удовлетворяясь односторонней поверхностью, которой является лист Мебиуса, профессор решил построить нульстороннюю:

> Разумеется, пояснил профессор, такую поверхность невозможно представить себе наглядно, также как квадратный корень из минус единицы или гиперкуб в четырехмерном пространстве. Но абстрактность понятия отнюдь не означает, что оно лишено смысла или не может найти применения в современной математике и физике (128).

В этой цитате обратим внимание на важное для нашей темы указание на «невозможность представить себе наглядно» (в оригинале: “such a surface was impossible to imagine”).

Усилия профессора увенчались успехом. Собравшиеся на банкете не верят в такое открытие, и разгоряченный Сляпенарский решает его продемонстрировать. Сперва на бумажной фигурке, которая исчезает, а потом, когда эксперимент с фигуркой сочли просто фокусом, и на своем самом непримиримом оппоненте:

> С налитыми кровью глазами Сляпенарский присел рядом с распростертой фигурой своего оппонента и принялся сплетать его руки и ноги в фантастические узлы. Он складывал своего коллегу из Висконсина так же, как полоску бумаги! Раздался взрыв — и в руках у Сляпенарского осталась только груда одежды.
>
> Симпсон обрел нульстороннюю поверхность (132).

Симпсон, как объясняет Сляпенарский, оказывается «в пространстве большего числа измерений, чем наше, скорее всего в четномерном пространстве» (132). Сляпенарский отправляется за ним, а затем они по очереди возвращаются — последний прямо на сцену «Пурпурных шляп».

Как мы видим, фантастическая схема построена у Гарднера по той же модели, что и у Дейча. После топологического эксперимента профессор Сляпенарский сначала исчезает, а потом появляется. Как и у Дейча, мы не видим, что происходит по ту сторону. Правда,

у Гарднера все же есть попытка описать увиденное «там», но даже не устами очевидца, а с помощью рассказа в рассказе:

> Он приземлился на какой-то склон. Вокруг ничего не было видно, со всех сторон, куда ни глянь, был неразличимый туман, но Сляпенарский отчетливо запомнил ощущение, будто он скатывается по склону холма.
>
> Он пытался все время держаться за нос, но выпустил кончик носа до того, как достиг конца склона, и вернулся в трехмерное пространство, прервав своим появлением выступление Долорес.
>
> Так ли было на самом деле, не знаю. Во всяком случае, таким представлялся ход событий Сляпенарскому (135).

Отметим, что в переводе Ю. Данилова, вошедшем в сборник «Трудная задача», английский текст искажается — с точки зрения рассматриваемой нами проблемы. В оригинале: “There was nothing to see — only a gray undifferentiated fog on all sides.” Русское «ничего не было видно» — это в первую очередь неспособность субъекта разглядеть то, что есть, скрытость существующего от взгляда, а английское “there was nothing to see” — это фиксация ничего как сущности, от субъекта не зависящей. Формулу “there was nothing to see” вообще надо признать очень точно подобранной для выражения заданного смысла, точнее, чем «просто — ничто» (“Nothing, nothing at all… It was nothing”) Хайнлайна, поскольку она подчеркивает именно зрительно/изобразительную сущность ничего. По сути у Гарднера фиксируется то же самое, что и реальность невиданного или невидимого (“The realm of things unseen”) в романе Каммингса.

Невозможность увидеть как обратная сторона невозможности изобразить используется и во втором рассказе Гарднера про профессора Сляпенарского — «Остров пяти красок». Только на этот раз сама невозможность увидеть никак не связана с фантастическим. Герой оказывается на острове, который разделен на пять областей, и все они граничат друг с другом. Он решает покрасить каждую из областей в свой цвет, а затем провести аэрофотосъемку, чтобы доказать возможность того, что считается невозможным.

Краска покупается, области раскрашиваются, самолет поднимается в воздух, но картины сверху ни герой, ни читатели не видят. Мешают этому причины банальные: сразу ученый полететь не может, поскольку в самолете есть место только для фотографа с камерой.

Совершить повторный полет он не успевает, а снимки оказываются испорченными.

И когда в конце рассказа в фантастической настоящей бутылке Клейна исчезает профессор Сляпенарский, мы видим внутри нее тоже лишь достаточно банальный клубящийся серовато-зеленый туман:

> Из темных глубин бутылки Клейна внезапно высунулся длинный черный стержень, изогнутый крючком, как щупальце какого-то гигантского насекомого. Крючок охватил Сляпенарского за талию. Тот не успел даже позвать на помощь, как был увлечен в туманные глубины бутылки Клейна. […] Помню лишь, что я не мог оторвать взгляда от зияющего отверстия, хотя не видел ничего, кроме клубящегося тумана, и ощущал только леденящий тело и душу ветер, который вырывался снизу (158).

Таким образом, ни в одном из названных топологических рассказов мы не видим иного пространства. Писатель показывает героя, в него отправляющегося и из него возвращающегося, но не героя в нем. А представление об ином пространстве варьируется от вообще ничего не замечающих пассажиров поезда в «Ленте Мебиуса» до “there was nothing to see” у Гарднера.

Во всех перечисленных схемах писатели не меняют сущностные характеристики пространства как такового. Даже при искажении пространства оно происходит в рамках вполне реального с пространственной точки зрения, меняется просто масштаб. Прекрасный пример здесь — «лента Мебиуса». В ее реальности может убедиться каждый, у кого под рукой есть кусочек бумаги. Так что фантастичность не в самом искажении, которое, строго говоря, и искажением не является, а в его масштабе. Часто читатели, в отличие от героев, вообще не попадают в произведениях в «непространственную часть системы», как ее называет профессор Тьюпело из «Ленты Мебиуса». А если попадают, то им, как в романе Каммингса, приходится видеть окружающее в привычном для сознания пространстве.

В фантастическом мире пространство остается системообразующим фактором, поддерживающим ощущение реальности. Для того чтобы это понять, достаточно взглянуть на карты «фантастических миров», которыми уже давно сопровождаются публикации фэнтези. Они имитируют обычные географические карты, лишь имплементируя локусы фантастического мира в привычную читателю систему

пространственных координат и обозначений. И с точки зрения понимания или «освоения» пространства эти локусы тоже не несут в себе ничего фантастического: мы встречаем те же реки, горы, моря, дороги, поселения, которыми заполнено и обычное реальное пространство.

Реальность потенциального перемещения в любую пространственную точку в рамках «освоенного» картографически пространства придает нашему восприятию карты даже незнакомой местности практический характер. Мы оцениваем ее с точки зрения реального путешествия или в качестве реальной среды обитания, не предполагая ни для того, ни для другого необходимости подключения фантастических элементов.

К примеру, в сказочном мире, созданном в произведении, есть сапоги-скороходы или ковер-самолет. Но рассматривая карту этого мира, мы не станем оценивать возможность перемещения с точки зрения использования волшебных предметов, если, конечно, на ней прямо не указана необходимость их использования — здесь можно в обычных сапогах дойти, а здесь без скороходов не обойтись. Мы просто соотносим удаленность или близость локусов, наличие или отсутствие преград — рек, гор, озер и т. д., т. е. делаем то же самое, что и при изучении обычной карты обычного мира. Наше восприятие пространства не меняется.

Разумеется, в фантастике есть и гораздо более сложные пространственные случаи, но в основе своей они копируют организацию — реальную или потенциально возможную — земного пространства. На других планетах может не быть рек, озер, гор или, наоборот, быть один сплошной океан, там могут все жить под поверхностью, а не над ней, могут пропадать и исчезать и т. д., но там все равно есть верх, низ, зад, перед, право, лево, все равно есть возможность пространственного перемещения, т. е. пространство организовано по привычной земной модели. Хотя, заметим, никто не утверждает, что эта модель единственно возможная.

Пространство остается устойчивым, и связано это, прежде всего, с теми огромным возможностями, которые предоставляет нам пространство в реальности. И если писательской фантазии удается преодолеть, а не ограничить возможное, созданную в его воображении картину просто нельзя передать читателям, когда речь идет о литературе с ее специфической необходимостью передавать образы словами.

Иное пространство остается неизображенным и неизобразимым, поскольку имеющимися литературными художественными средствами изобразить пространственную невозможность оказывается невозможно. Зато это получается в визуальных искусствах. При визуализации созданный образ доминирует над привычной устойчивой пространственной схемой, которая автоматически возникает в нашем сознании при чтении[13]. Классическим примером возможности невозможного пространства является литография голландского художника Маурица Эшера «Спускаясь и поднимаясь», созданная в мае 1960 г. Эту разницу между возможностями рисунка и литературы при «овладении» пространством мы сразу чувствуем, когда рассматриваем в научно-фантастических журналах иллюстрации к произведениям о четвертом измерении — и сравниваем их с текстом, отсутствующие элементы в котором они как бы восполняют.

ЛИТЕРАТУРА

Николаев 2006 — *Николаев Д.Д.* Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006.

REFERENCES

Attebery 2003 — Attebery, Brian. “The Magazine Era: 1926–1960.” In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, edited by Edward James, Farah Mendlesohn, 32–47. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

La novellisation 2004 — *La novellisation: du film au roman / Novelization: From Film to Novel*. Edited by Jan Baetens and Marc Lits. Leuven: Leuven University Press, 2004.

Bleiler 1990 — Bleiler, Everett F. *Science-Fiction: The Early Years: A Full Description of More Than 3,000 Science-Fiction Stories from Earliest Times to the Appearance of the Genre Magazines in 1930. With Author, Title, and Motif Indexes*. Kent (OH): Kent State University Press, 1990.

Adaptations 2022 — *Adaptations: Critical and Primary Sources*. Edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. Sydney: Bloomsbury Academic, 2022.

L’adaptation 2004 — *L’adaptation cinématographique et littéraire*. Edited by Jeanne-Marie Clerc and Monique Carcaud-Macaire. Paris: Klincksieck, 2004.

Gomel 2014 — Gomel, Elana. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature.* New York; London: Routledge, 2014.

[13] Из работ, посвященных экранизациям / новеллизациям, выделим: [La novellisation 2004; L’adaptation 2004; Van Parys 2013, Adaptations 2022].

Futurescapes 2009 — *Futurescapes: Space in Utopian and Science Fiction Discourses*. Edited by Ralph Pordzik. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

Nikolaev, Dmitry D. *Russkaia proza 1920–1930-kh godov: avantiurnaia, fantasticheskaia i istoricheskaia proza* [*Russian Prose of the 1920th–1930s: Adventure, Fantastic and Historical Prose*]. Moscow, Nauka Publ., 2006. (In Russ.)

Nikolaev 2006 — Nikolaev, Dmitry D. "Structural Poetics of Fantastic Literature." 노어노문학: 제18권 제1호, Seoul: 한국노어노문학회, no 4 (2006): 371–395.

Van Parys 2013 — Van Parys, Thomas. *Science Fiction across Media: Adaptation/Novelization*. Edited by I.Q. Hunter. Canterbury: Gylphi, 2013.

© 2024, Д.Д. Николаев
Дата поступления в редакцию: 07.09.2024
Дата одобрения рецензентами: 16.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Dmitry D. Nikolaev
Received: 07 Sep. 2024
Approved after reviewing: 16 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-117-139
https://elibrary.ru/BCRQKR
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yasser SEDRATI
Walid DJARI

BORGES: EL OTRO ARABESK. CASE STUDY: *THE ALEPH*

Abstract: This paper will address the question of the Borgesian approach towards writing multilayered philosophical fiction. It will attempt to stratify his artistic prescription towards constructing deep philosophical testimonies which amalgamate different historical and fictional narratives. The latter will be thoroughly examined in his oeuvres which introduced Islamic heritage specifically, wherein the researchers argue that the fascination which Islam seems to exert on Borges, *écrivain préféré* of Derrida is far less concerned with remote isolated small desert villages, minarets, raging sultans, swords, harems of T.E. Lawrence and Richard Burton and so on. It is rather drawn on more advanced methods of intellectual anatomy that cites supposed informants who are knowledgeable enough to define figures like Omar El-Khayyam, Averroes, Ibn-Khaldun, and El-Baladhouri. The findings show that the authority is often authorial, and sometimes dependent on complex narratological weaves in addition to standard Orientalist package.

Keywords: Jorge Luis Borges, *The Aleph,* Postmodernism, Islam, Orientalism, representation, imagery.

Information about the authors: Yasser Sedrati, PhD, Associate Professor, University of Biskra, BP 145 RP, 07000 Biskra Algeria. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-3346-0422. E-mail: yasser.sedrati@univ-biskra.dz.

Walid Djari, PhD, Associate Professor, University Center of Barika, Amdoukal Road, 05001 Brika, Batna Province, Algeria. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-7134-5711. E-mail: walid.djari@cu-barika.dz.

***For citation*:** Serdati, Yasser, and Walid Djari. "Borges: el Otro Arabesk. Case Study: *the Aleph*." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 117–139. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-117-139

Литература двух Америк. 2024. № 17.

Literature of the Americas, no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-117-139
https://elibrary.ru/BCRQKR
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Яссер СЕДРАТИ
Валид ДЖАРИ

«АЛЕФ»: АРАБЕСКИ БОРХЕСА И ПРОБЛЕМА ДРУГОГО

Аннотация: В статье будет рассмотрен вопрос о борхесовском подходе к созданию многоуровневой философской фантастики и предпринята попытка дать классификацию его поэтики, нацеленной на создание глубоких философских произведений, объединяющих различные исторические и художественные повествования. Эти нарративы будут проанализированы на материале его новелл, посвященных исламской теме. В статье выдвигается тезис о том, что для Борхеса, «любимого писателя Деррида», очарование ислама, судя по всему, было в гораздо меньшей степени связано с отдаленными изолированными маленькими деревнями в пустыне, минаретами, гневными султанами, мечами, гаремами в духе Т.Е. Лоуренса, Ричарда Бертона и т. п. Скорее, интерес Борхеса к исламу был основан на способе интеллектуального препарирования, когда приводятся цитаты предполагаемых информаторов, достаточно осведомленных, чтобы рассуждать о таких фигурах, как Омар Хайям, Аверроэс, Ибн-Халдун и Эль-Баладхури. В ходе исследования демонстрируется, что авторитет часто оказывается авторским, а иногда зависит от сложных нарратологических переплетений в дополнение к типичному для ориентализма набору тем, мотивов, идей.

Ключевые слова: Хорхе Луис Борхес, «Алеф», постмодернизм, ислам, ориентализм, репрезентация, образность.

Информация об авторах: Яссер Седрати, PhD, ассоциированный профессор, Университет Бискра, 07000 Algeria. Алжир. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-3346-0422. E-mail: yasser.sedrati@univ-biskra.dz.

Валид Джари, PhD, ассоциированный профессор, Университетский центр Барика, 05001 Algeria Алжир. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-7134-5711. E-mail: walid.djari@cu-barika.dz.

Для цитирования: *Сердати Я., Джари В.* «Алеф»: арабески Борхеса и проблема Другого // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 117–139. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-117-139

Introduction

Postmodernism blurs the schism that distinguishes different cultures and de-authenticates any quest for cultural uniqueness, as well as it parenthesizes the established conventions which monopolized the right of defining the truth. As a postmodern forerunner, the vision that Borges maps in the selected short stories will show how postmodernity is still breeding in subtler ways old orientalist tenets. In other words, Foucault challenges the fundamental inclination that posits the divine as an entity beyond recognition and experience. He argues instead that God continually brings about his manifestation through the use of language. This interpretation suggests that Foucault questions the traditional view of God as completely transcendent and emphasizes the role of language in shaping and manifesting the divine presence.[1] Foucault affirms the Nietzschien conclusion that to believe in Grammar is to believe in God. This belief is considered one of the most persistent neuroses invented by the West. The "Unthought" that Foucault discussed is linked to the Western pursuit of contemplating the unthought, manifested in the Divine Whole that transcends ordinary language. Foucault examined the evolution of contemporary thought towards a stage where man's Other is required to mirror himself, prompting a revisitation of the essential counterpart in the exploration of the unthought. This progression involves the amplification of subjectivities of the two Dependent Others who are naturally conceived within the context of the prevailing mobilization of the Modern age.

As a postmodern landmark, Borges' oeuvres remain a garden of forking paths that overwhelms its readers. He exerted a strong influence on the direction of literary fiction through his genre-bending metafictions, essays, and poetry. Known for his contributions to the Western canon, he introduced writing conventions that perplexed critics and specialists with its intricate semantic and syntactic structures. Influenced by the fantastical works of Edgar Allan Poe and Franz Kafka, he skillfully merged literary and non-literary genres to craft a genre that is both dynamic and electrifying, as highlighted by Alberto Julián Pérez in the Dictionary of Literary Biography. Pérez pointed out that Borges's writing stands out for its meticulous linguistic craftsmanship and its ability to encapsulate a multitude of ideas in a concise and impactful manner, thus pushing the boundaries of

[1] Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of Human Science.* New York, London: Taylor and Francis e-Library, 2005: 325.

narrative techniques to new heights. Through his groundbreaking literary innovations and his insightful commentary on literature itself, Borges has had a profound influence on the trajectory of literary development. His exploration of Eastern subject matter was distinguished by a fusion of various mystical and philosophical traditions. Borges' *The Aleph* spilled rivers of intellectual ink that have drawn borders of a vast civilizations and established maps of meaning which will inspire and influence generations who shall perceive Islam 'à la Borges'. "The Aleph", "Averroes Search", "Hakim of Merv" are epistemological triangle from which he sprouted his philosophy.

The current paper will attempt to approach Borges' aforementioned stories from an Orientalistic perspective through the amplification of the Borgesian postmodern layers. The research will refer to hadith science principles to judge the veracity of the alleged prophetic narrations in the selected stories. Also, a brief critical analogy will be proposed to compare between Muslim historians approach towards history and Borges' perspective. The three short stories will be spotted to address the question of Orientalism and how it is still evolving epistemologically in Borges' works both artistically and philosophically.

Borges' Many Islams

The fascination that Islam seems to exert on Borges (*écrivain préféré* of Derrida) is far more concerned with remote isolated small desert villages, minarets, raging sultans, swords, harems of T.E. Lawrence and Richard Burton and so on. It is rather drawn on more advanced methods of intellectual anatomy that cites supposed informants who are knowledgeable enough to define figures like Omar El-Khayyam, Averroes, Ibn-Khaldun, and El-Baladhouri. The authority is sometimes authorial and sometimes dependent on standard Orientalist package borrowed from Captain Burton and Ernest Renan. Quotations from the Quran and references to the *Arabian Nights* are bubbling sequentially each time Other's structure is mentioned. Borges Islam encompasses myriad of geographical variations (Persia, Egypt, Spain, and surprisingly not Mecca or Medina), theological tendencies (Ismailis, Sufis, Esotericist), philosophical disputes between commentators of Aristotle like Averroes and anti-philosophers like Al-Ghazali:

> At different times he can be the sardonic commentator on obsolete practices, the detached chronicler of distant events, the cynical observer of alien

beliefs, the warm and sympathetic reporter of a subject he feels personally engaged in [Almond 2007: 66].

The various tones that Borges accredits to his stories include a collection of metaphors which is called Islam, in its turn it differs from one story to another based on the content that is addressed each time. The latter represents the complexity that characterizes his depicted material about the oriental Other from 1933 to 1956. In "The Enigma of Edward Fitzgerald" the amount of the supposed cited intellectuals work to inform the reader who is for the first time introduced to such material (Obar ibn Ibrahim, Nizam Elmulk, Ikhwan al-safa, Alfarabi, Avicenna…). What mainly distinguishes the stories of Borges that are concerned with Islamic metaphors is the abrupt indefinite shift in the intellectual gear, where a casual scene of a wanderer in the desert turns into wide speculations and stream of gnostic consciousness. Borges does, indeed, belong to the Orientalist tradition with all the negative and the positive sense that Said attributed to the word. His East is the host of European travelers and scholars who are there to narrate their story about the Other. It is blatantly the open wide Sahara of Burton, Sykes, Muller and Renan, he starts his "The Hakim of Merv" with a string of academic references to Al-Baladhuri in his *A History of Persia* to give credence to his Orientalist pen. Therefore, in each story he uses different voice to narrate his vision through Orientalist lenses, whether it is magical, mystical, cynical, or fantastical…etc. In the coming pages each of the selected stories will be scrutinized to show the orientalist narratives Borges is relating there in a way that reflects his complex intellect that amalgamates fiction with reality.

In "The Mirror of Ink" Borges presents a picture of Islam that is found (as he claims in the story itself) in the exploration travels of Richard Burton.[2] The most remarkable patterns which circumscribe the timeline of the story are collection of themes and motifs that are found in the *Thousand Nights*. Unlike the romantics, Borges' knowledge about these tales comes not from Galland's French translation, but rather those by William Lane [Di Giovanni 1984: 39–45]. Such stories sardonically depict the tireless shortsighted human quest to reverse the divine paradigms which govern the flow of the temporal and spatial frame of work. Borges' Islam in "The Mirror of Ink" is pure, safe, devout and orthodox. It is a world that is mor-

[2] Borges' claim is probably fictitious: "The Story of the Mirror of Ink" for example cannot be found anywhere in the pages of the book. It is allegedly lifted from Burton's *Lake Regions of Central Africa*.

ally driven and promotive of Islamic aesthetics which are found in Muslim authors' tales that underlie theocentric stability of their world, "Glory be to him, who endureth forever, and in whose Hands are the key of unlimited Pardon and Punishment".[3] What is found in the latter ambiance is an atmosphere that is definitive and delineating in representation. In other words, ambiguity and mystery unlike all his stories are dislocated and abrogated to clearly trace the general guidelines of a just world where acts of pride and evil are punished, prophesies are fulfilled, and piety has the upper hand. More importantly is the umbrella of the divine deterministic notion that maps the constitutive ontological finalities which are incorporative of daily life affairs. Thus, what is resonated in this story is the European Orientalist tradition that exacerbates the idea of fatalism in Islam. However, a shift towards merging divine and human attributes is sensed when the notion of omnivisuality is introduced not Godly but Manly; the ruler Yaqub the Ailing forces his weary and imprisoned sorcerer to show him all things in a pool of ink, nestled in the palm of his hand:

> This man, whom I still hate, had in his palm everything seen by men now dead and everything seen by the living, the cities, the climates, the kingdoms into which the earth is divided; the treasure hidden in its bowels; the ships that ply its seas; the many instruments of war; of music; of surgery; fair women; the fixed stars and the planets.[4]

The idea of god-like image will be one of the most prevailing leitmotifs used in the future stories of Borges who will expatiate the esoteric Sufi belief of Union, Pantheism, and incarnation that is found in Ibn-Arabi most famous pantheist Sufi thinkers, and garnered by Borges through his reading of Palacios works who expounded the metaphor of 'the infinite world of images' which will occupy much of his story writing style. Similarly, twelve years later, another iteration of the mirror made of ink emerges in "The Aleph," portraying the omnipotent nature in a miniature sphere measuring just an inch in diameter. This sphere contains the reflections of all entities, yet it is not situated in any exotic Oriental backdrop. Instead, it is found in the mundane basement of a meticulous poet from Buenos Aires. Gazing into this mirror provides a glimpse of the incomprehensible entirety of existence, as Yaqub the Ailing's pool of ink:

[3] Borges, Jorge Luis. *The Mirror of Ink*. London: Pocket Penguin, 2005: 125.

[4] Ibid.: 123.

> I saw the teeming see, I saw daybreak and nightfall, the saw the multitudes of America, I saw a silvery cobweb in the center of a black pyramid; I saw a splintered labyrinth (it was London)… I saw bunches of grapes, snow tobacco, lodes of metal, steam, I saw convex equatorial deserts and each one of their grains of sand.[5]

As an early Oriental version of "The Aleph," "The Mirror of Ink" was thrown splashing in Islamic stagnant swamp that is morally driven and drawn by theological strictures. However, "The Aleph" is but a defamiliarizing antonymic revision of a remote landscape that was brought to civilization, but still possess its supernatural power, albeit, without Islamic denominators. Unlike the just world in "The Mirror of Ink," "The Aleph" introduces the pedantic poet who is struggling with his love to a woman whom he knew that she was wooed by his hated rival; an example of a theme that was absent in "The Mirror." The latter, which is typical of an old Oriental tradition that centers the religious topos which ornament the Islamic mosaic, although, this category of his stories are told from the point of view of a Muslim narrator. In addition to a Muslim's narration, stories like "The Aleph," "The Zahir," and "Hakim of Merv" tackles themes of sinfulness, crime and punishment, as well as the idea of futility and sadness. His Muslim narrators are to a far extent inside beholders and sober historians who are, knowledgeable, detached observers, and nutritional of Borges fascination with Andalusia and Granada's Islamic bygones. With bits of sprinkled fragments which create Islamic ambiance in his stories like: 'salam Allah alayhom' (peace be upon them), 'Al-Rahman Al-Rahim' (The all Merciful), Borges attempts to authenticate his narrative process by citing bibliographic references that assure first hand reports from Arab sources, albeit being either Persian or Spanish. Through the use of first-person narratives from Abd-Alrahman Al-Masmoudi or Al-Isshaki, Borges skillfully rephrases, rearranges, and embellishes the already paraphrased and elaborated accounts, ultimately metamorphosing them into Magic Realistic corpus that straddles fiction and reality. "Borges tales in other words are translations of translations. The fact that, after these early stories, Borges never uses a Muslim or Arab narrator, which perhaps suggest gradual disillusionment with the validity of such an exercise." [Almond 2007: 71]. Such stories hinge on the reiteration of images like:

[5] Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions,* transl. by Andrew Hurley. London: The Penguin Press 1999: 20.

‘emirs, viziers, deserts, scimitars, turbans, and camels’ which clearly shows Borges indebtedness to the European Oriental material. However, the likelihood of replication is based on commonly misguided representations that compromise the integrity of credibility, as evidenced by Borges' citation of Gibbon's claim that the Quran does not include a single reference to a camel[6]. In *Universal History of Infamy* Borges dedicates his (for encyclopedic purpose) book’s material to present slices of iniquity in the history of mankind. Islam in these early tales was just as colorful as normal settings which are idiosyncratically reassuring and self-presentable. It is, in these tales, a moral shelter that establishes ontological patterns that guarantee the consequences of any act of infamy; nevertheless, the god of this world is never devoid of irony. Borges encapsulates these ideas in his concise work "A Double for Mohamed," which spans a mere page in length:

> Borges lifts “A Double for Mohamed” directly out of paragraphs 829 and 830 of Swedenborg’s *The True Christian Religion*, from a chapter entitled “Mohammedans in the Spiritual World” the translation is brief but verbatim, none of Swedenborg’s positive remarks concerning Islam and its believers — their respect for Jesus, as “the greatest of all prophets”, their ability “to love justice and do good from a religious motive”, their greater number and their oppositions to idolatry [Almond 2007: 73].

The above lines were dismissed from Borges process of replication. What is amplified is the reiteration of the bizarre, grotesque, and ridiculous depiction of a fanatic image of a prophet who bobs up out of a cloud with a black face to say his name briefly before he disappears once more below, which leaves behind a bafflement augmented by the brevity of the text. What is remarked in such stories is that a sort of an “expert” comment always parallels the flow of narration. “Averroes Search” begins with a quotation from Renan’s work on the thinker, just as “The Zahir” will end with the observations of a fictitious Islamologist (Julius Barlach and his *Urkunde zur Geschichte der Zahirsage*). It is rare that Borges ever venture to represent Orient without professional company that is reassuring for the reader. He uses a collection of exotic metaphors to enrich and enliven his mode of narration and introduce colorful settings. It became one of Borges’ most special characteristics that an almost always present leitmotif of an Arabian denominator is objectively dynamizing the story’s plot. If an

[6] Borges, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings.* Harmondsworth: Penguin, 1981: 215.

array of exploits, for example, crossing centuries and continents is to be described, then a hero like Sinbad or a city like Samarkand will inevitably be mentioned. Although, the legacy of presenting Islam as serious, object to irony, and sober stoned orthodoxy is manifested in this postmodern pattern of emplotment which are found, for example, in Rushdie's and Pamuk's material, Borges, nevertheless, hinges his style on the playfulness of the text that offers an academic façade driven more by an encyclopedic purpose that constellates list of references which work to blur the thread between fiction and reality:

> However indiscreet or threatening they may be, so long as their words are not in conflict with orthodox faith, Islam is tolerant of men who enjoy intimacy with God.
>
> He is an atheist, but is well able to interpret in the orthodox manner the most exacting passages of Koran, since every cultured man is theologian, and since, in order to be one, faith is not indispensable. [7]

Both stories are informative rather than amusing. In both narratives, the life stories of two intellectuals, Omar El-Khayyam and Mokanna, are presented, highlighting their divergence from conventional faith — apostasy and heresy, respectively. "Hakim of Merv" revisits the account of the veiled prophet of Khorasan in the 19th century, drawing from a mix of genuine and imaginary sources, including the non-existent compendium of heresies called *The Dark Rose*. If a reader returns to one of the cited sources, namely, Percy Sykes's *A History of Persia*, he will find scant four lines about the prophet, whereas Borges has written around ten page biography. The purpose is artistic — to embellish and create an Oriental atmosphere that is an amalgamation of classic traditional representation and new mode of dialogic imagination which talks about estranged individuals in the face of their theological system:

> At the end of the moon of Sha'ban, in the year 158, the desert air was very clear and from the gate of a caravan halting place on the way to Merv a group man sat gazing at the evening sky in search of the moon of Ramadan, which marks the period of continence and fasting.[8]

[7] Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*: 82, 77.

[8] Ibid.: 79.

He even finds himself explaining for his reader the fasting in Ramadan. Borges is in perpetual straddling of being the Academic intellectual and the artistic author who is so much indebted to Renan, Burton, Palacios, and Margret Smith in the academic orientation and the visual representation of the *Arabian Nights*:

> In describing an episode ninth-century Persian history, Borges makes a comparison with a collection of later medieval Arabic texts; in Western terms, this would be akin to an Arab historian trying to explain a scene from Anglo-Saxon history with a reference to Boccaccio. For Borges, the Arabian Nights and the story of Almokana obviously have one thing in common, Islam. The breadth of Borges' Oriental library is, in this sense, surprisingly narrow: on the same shelf we can find Baladhuri and Thousand and One Nights, the Quran and Mantiq al-Tayr, fact and fiction sitting next to each another and cited together quite unproblematically [Almond 2007: 78].

Inconsideration and non-linearity, blending fiction with reality, amusement with seriousness, and the fantastic with the factual are what personalize the style of Borges; however, the prospect lies on the idea of perception by the reader. In other words, how much credible is the material presented? Is it to be perceived as mere fiction or factual academic informative content?

What is most noticeable about "The Hakim" is the overarching totality of sobriety that overwhelms the very moment one starts reading the story. Fragments of sadness, whims of melancholy, whizzes of omens, and beats of darkness are what territorialize this region of the world, all of which contribute to a definite tristesse which seems to linger with the reader throughout the tale. In addition to classical denotations of the early Orientalists there is harem – a common leitmotif of such tradition, and "The Hakim of Merv" is no exception, where we find prophet's harem of blind women who are kept for "reasons of meditation and serenity" to provide an outlet for the distracting lusts of the prophet's "divine body". This prophet considers all colors abominable and sanctifies colorlessness. Borges' description of the prophet's hometown in Turkestan is a good example of the nondescript, almost resigned tone which runs throughout Hakim of Merv:

> His home was the ancient city of Merv, whose gardens and vineyards and pastures sadly overlook the desert. Midday there, when not dimmed by

> the clouds of dust that choke its inhabitants and leave a greyish film on the clusters of black grapes, is white and dazzling. Hakim grew up in that weary city.[9]

"Ancient", "sadly", "desert", "dimmed", "clouds", "dust", "grayish"… The aforementioned characteristics define this unholy world that desecrates the celestial realm, displaying hostility towards vitality and perceiving the sacred as an enemy to diversity.

The Islam followed by the Hakim of Merv is portrayed as a form of radical religion that isolates itself from diversity and all the elements that come with it, such as vitality and happiness. Even though Al-Mokanna differs from the prophet Muhammad, his story seems to mirror the core principles of Islam in this particular setting.

"The Enigma" is not exempt from "The Hakim" in Borges' works. Rarely does Borges mention a name without providing informative and definitive context that enlightens unfamiliar readers about Islam. Examples include Alfarabi, who posited that universal forms are inseparable from things, and Avicenna, who espoused the idea of the eternal nature of the world. The aforementioned is written on the pretext of proving that the writer of *Rubaiyat* and its English translator, separated by centuries, share a common, timeless soul of a secular rational rendition. Borges' representation of Islam is marked by his special interest in theologically heretical figures, like Omar Al-Khayyam, who are at odds with the substantial being of Islam. It comes as no surprise when we find that Borges' fascination with "the outsiders" of the natural Islam echoes Palacios' interest with Ibn-Arabi, Corbin's with the Ismailis, and Massignon's with al-Hallaj. In this respect an outsider thinker is the one who had been influenced by the Greek 'Ilm Al-Kalam' and embraced bits of their theological and rational mindset. It is the effect of "Falassifa", be it Al-Khayyam to Plato, Averroes to Aristotle, or Al-Mokannaa to the Gnostics.

Borges the Infinite

In "Seven Nights" Borges mentions that he possesses Burton's translation of the Islamic anthology, a compilation he associates with the notion of infinity: "The idea of infinity is inherent in *The Thousand and One Nights*." Subsequently, he delves into the influence of this book on its readers, "One feels like getting lost in *The Thousand and One Nights*,

[9] Ibid.: 78.

one knows that entering that book one can forget one's own poor human fate; one can enter a world, a world made up of archetypical figures but also of individuals."[10] The work that Borges refers to includes quotations that have been attributed to Burton's edition [De Garayalde 1978: 82]. This identification is significant because it reveals that Burton was not just an ordinary traveler with a passing interest in Arab culture. On the contrary, he was a scholarly individual who possessed a comprehensive understanding of the language of Islam, as evidenced by his translation of *The Thousand and One Nights*. Moreover, it is important to note that Burton was also the initiator of a Sufi club. However, Borges also informs us that the edition he possesses is distinct from the one he mentioned, it is "limited to one thousand copies, for the thousand subscribers to the Burton Club, with the judicious commitment not to reproduce it"[11]. Borges' diction is such intriguing task. His method of approaching the subject matter is more like infinite spiral. On the one hand, one might presume that his approach towards understanding the Islamic material is built on Orientalist tradition inspired from the *Arabian Nights*. And on the other hand, he is academically mindful enough to acknowledge the limitations of his pen. However, a closer look on the issue is promising in understanding the nature of his representation:

> A third possibility would be that Borges is merely making a playful, literary use of his knowledge of Islamic mysticism and, by presenting us with arguments in favor and against each of the above two possibilities, warning us against being too credulous. This explanation seems to do our author most justice: Borges is a wily (and weary?) writer, aware that literature contaminates experiences. If these are equally contaminated by the two components of the zahir/batin dichotomy, the sterility of zahir is remedied, and the risk of (mis)heretical interpretation reduced [Elia 1998: 135].

Borges' distinctive writing style is prominently displayed through his manipulation of time. In the opening of his essay "A New Refutation of Time", Borges cleverly uses the temporal adjective "new" in the title to undermine the very refutation he presents. Reflecting on his lifelong fascination with challenging the concept of time, despite his disbelief in

[10] Borges, Jorge Luis. *Seven Nights*. New York: New Directions, 1984: 50.

[11] Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1971 : 112.

it, Borges delves into the essence of paradox and oxymoron. He further emphasizes the significance of this theme throughout his body of work, highlighting the texts where it is foreshadowed:

> This refutation is to be found, in one form or another, in all of my books. It is prefigured in the poems 'Inscription on Any Tomb' and 'Truco' in my Fervor de Buenos Aires (1923); it is openly stated on a certain page of Evaristo Carriego; and in the story "Feeling in Death", which I transcribe below.[12]

In the two philosophical essays that encompass "Feeling in Death", "A History of Eternity" explores the concept of eternity through the lenses of Platonism, Neo-Platonism, and Christian theology. On the other hand, "A New Refutation of Time" begins its argument by embracing idealism as its foundational standpoint. In the Prologue of "A History of Eternity", Borges explicitly elucidates that eternity serves as a cognitive construct aimed at liberating humanity from the oppressive grip of linear time: "eternity, lovingly yearned for by so many poets, is a splendid artifice which frees us, albeit in a fleeting manner, from the unbearable oppression of the successive" [Bodly 2009: 49]. Borges, influenced by the Christian ethos, perceives time through the prism of the Trinity. This perception is regarded as an anomaly, a distortion that could only be generated by the terror of a nightmare. The misguided Gnostic concepts regarding the Trinity were resolved by asserting that the process of the Son being begotten by the Father and the Holy Spirit emanating from both does not unfold within the confines of time. Instead, it encompasses the entirety of past, present, and future in one definitive act, akin to the narrative style found in the Aleph, which draws inspiration from the Quran [Bodly 2009: 50].

A cosmic, a mystic, labyrinth and the incorporeal enigma maker, a disciple of metaphysical conundrums, esoteric and apocryphal promoter, a proponent of universal approach towards literature, and reality manipulator — that is what Borges is. Thus, the historical experience of his narrative is context saturated and his eternal approach towards time is context deprived. Borges is the universal wanderer of an ever-unfamiliar univocity. He is an omnipresent entity that aligns different narrational testimonies to

[12] Borges, Jorge Luis."A New Refutation of Time." In Borges, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. New York, New Directions, 1964: 318.

produce undetermined astatic oeuvres which multiply varied civilizational segments. However, Borges repeatedly denied being a mystic:

> Many people have thought of me as a thinker, as a philosopher, or even as a mystic. […] People think that I've committed myself to idealism, to solipsism, or to doctrines of the cabala, because I've used them in my tales. But really I was only trying to see what could be done with them.[13]

Concurrently, he acknowledged that he had encountered two enigmatic states in his lifetime.,

> In my life I only had two mystical experiences and I can't tell them because what happened is not to be put in words, since words, after all, stand for a shared experience. And if you have not had the experience, you can't share it — as if you were to talk about the taste of coffee and had never tried cof fee. Twice in my life I had a feeling, a feeling rather agreeable than otherwise. It was astonishing, astounding. I was overwhelmed, taken aback. I had the feeling of living not in time but outside time. It may have been a minute or so, it may have been longer. […] Somehow the feeling came over me that I was living beyond time, and I did my best to capture it, but it came and went. I wrote poems about it, but they are normal poems and do not tell the experience. I cannot tell it to you, since I cannot retell it to myself, but I had that experience, and I had it twice over, and maybe it will be granted me to have it one more time before I die.[14]

When contemplating his two enduring moments, he drew a comparison between himself and his enigmatic comrade, stating, "My comrade, a mystic, is overflowing with ecstatic experiences. In contrast, I have only encountered two instances of timeless time throughout my eight decades of existence." [15]

Considering his previous dialogues, it is highly likely that he is referring to Xul Solar in this specific remark. Estela Canto reminisced about

---

[13] Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. London: Souvenir Press, 1973: 79.

[14] Barnstone, Willis, editor. *Borges at Eighty: Conversations*. Bloomington, ID: Indiana University Press, 1982: 10–11.

[15] Barnstone, Willis. *With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires: A Memoir*. Chicago: University of Illinois Press, 2000: 73.

Borges' mystical nature, although she did not classify him as a mystic, she did discern a propensity towards embracing mysticism within him:

> Cuando se publicó *El Aleph*, yo lo comenté en una revista (*Sur*). Allí me refería yo a un estado de ánimo místico; a él le gustó el comentario. El agnóstico Borges no era un místico, por supuesto, pero sí una persona capaz de momentos místicos'.[16]
>
> ("When *The Aleph* was published, I wrote about it in the literary journal *Sur*, referring to a state of mystical rapture. He liked my comment. The agnostic Borges was no mystic, clearly, but he was someone capable of mystical moments") (transl. by Yasser Sedrati).

Reality and the Infinite Representation

Borges, as a syncretic and transcultural author, delves into peripheral realms within his works, exploring a variety of cultures and creating hybrid phenomena that question established ideas of purity and cultural authenticity. This reflects the complexities of a Post-modern world that challenges traditional Modern frameworks. Borges created a literary microcosm of his — but also our — contemporary Argentine (and Greek) macrocosm, which is situated at the crossroads of a remarkably wide range of traditions and civilizations. His fantasy, irony, and his genre are the three formative elements in the construction of Borges' syncretist aesthetics which, each one in its own way, undermine Reason and its limited and limiting disposition in order to give space to multiple co-existing realities. This is because ironic language can simultaneously be both the witting and unwitting instrument of truth, depriving the reader (and writer) of a secure final interpretation. Within the realm of ambiguity, meaning exists in a state of uncertainty, oscillating between affirmation and negation. This delicate position on the precipice of opposing forces is where irony thrives. Irony serves as a catalyst for deferral, acknowledging the negation of a definitive and fixed meaning within a text. By constantly surpassing its own boundaries, the text is able to sustain the conflicts that arise from syncretist processes:

> The Borgesian notion of syncretism is closely associated with the concept of the world as a mental universe. Borges, who forms his philosophical

[16] Canto, Estela. *Borges a Contraluz*. Barcelona: Espasa Calpe, 1999: 13.

> edifice by drawing on several trends of idealism as envisioned by Plato, Berkeley, Hume and mainly Schopenhauer as well as on Eastern philosophy, is fundamentally a sceptic regarding the existence of a supernatural, metaphysical power or, in Lyotard's terms, the myth of the "grand récit" that religion in general offers as a Gospel of redemption. For Borges, the idealism of Plato, Berkeley and Schopenhauer, in John Sturrock's terms, is "pure mentalism" [...] In other words, the Borgesian syncretist machine can be irreverent toward traditions, ideologies and all sorts of narratives for the simple reason that, in essence, they are all fictional [Kefala 2007: 82].

Quite essentially is what Borges alluded to when he judged his own veracity of telling the story of Averroes. In his well-known story "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Borges introduces a compelling hypothesis concerning the philosophical conundrum of knowledge pertaining to the external world. He suggests that the world we perceive as concrete is essentially a mental fabrication of the human mind, endeavouring to imbue the world with significance while the actual world itself remains chaotic and devoid of inherent meaning. For Borges, the phenomenal world of ours is, like Tlön, a fantastic construction out of chaos: "Es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional"[17] ("It is a cosmos and […] the intimate laws which govern it have been formulated, at least provisionally." [18])

> Cosmos originally means both "order" and "ornament". For the Ancient Greeks, on the one hand, the world was an ornament precisely because it was put into order by the supernatural. For the Western logocentric philosophy, which presumably begins with Plato and Aristotle, the world is perfectly set into order and it can be perfectly perceived by the signifying systems of Reason available to the human mind. Borges, on the other hand, believes that our world, like Tlön, is a "cosmos" (an "ornament", an "order") out of chaos, but it is also conventional and arbitrary. Borges nonetheless does not deny Reason or the mental constructions of the human mind. His scepticism is in no way reduced to nihilism. On the contrary, for Borges mental constructions are sine-qua-non conditions for mankind to survive in the chaotic labyrinth of the real world. What he (and subsequently Piglia,

[17] Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I-IV* (Buenos Aires: Emecé, 1996–1997), vol. 1: 435.

[18] Borges, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings:* 32.

> Kalokyris and Kyriakidis) does do, however, is to deny the authenticity of any of these formations as well as the infallibility of our cognitive systems. Borges reminds us that the rules, the norms we attribute to the world, are "provisional". These norms, after all, are as fantastic (or real) in relation to the real world of chaos as Tlön [Kefala 2007: 83].

Irony, fantasy, and the short story are, hence, the aesthetic schema which Borges exacerbated to achieve and handle "irreverently" this form of chaos that characterize the phenomenal world. Fantasy and irony, each in its own way, undermine Reason and its limited and limiting disposition in order to give space to multiple (visible and invisible) coexisting realities that breed and challenge each other. Borges' syncretist approach to literature, culture, and ideology by definition necessitates a different kind of Reason that can sustain conflicts and inherent contradictions in every aspect of human life and civilization. Besides, the genre of the short story becomes in the hands of Borges a literary form that is highly effective in sustaining multiple and heteroclite versions of reality within the textual limits of fiction. For Borges, fiction is an outcome of magic, and this magic is nothing but the alchemy of fantasy and irony:

> The Borgesian fantastic nurtures itself roughly from five different sources: (i) philosophical idealism, (ii) Oriental mysticism, (iii) Western fantastic literature, (iv) the folkloric fantastic of Argentina and (v) the fantastic fiction of the River Plate area. Borges, the alchemist, works with multiple trends in fantastic literature as well as other genres. His fiction is the site of various intersections, the space where diverse influxes and traditions (ranging from "civilised" Europe to the "savage" Pampa and from élitist naratives to folklore) converge and coexist in tension. Borges chooses fantasy over realism because fantasy eliminates the rational dogmatisms of reason and places the world and the self within an infinite proliferation of meanings and interpretations where certainties diminish and conflicts bifurcate. Fantastic fiction "offers hypothetical worlds based on the powers of an imagination unfettered by the constraints imposed by representative aesthetics" [Sarlo 1993: 52].

Therefore one understands Borges' fiction within magical causality that blurs the divide between fiction and essay; so that any representative aesthetics will be undermined on a postmodern ground. In his 1932 essay, "El arte narrativo y la magia", Borges speaks of two processes of causal-

ity, the natural causality of realist aesthetics and the magical causality of fantasy:

> I have described two causal procedures: the natural or incessant result of endless, uncontrollable causes and effects; and magic, in which every lucid and determined detail is a prophecy. In the novel, I think that the only possible integrity lies in the latter. Let the former be left to psychological simulations [qtd. in: Sarlo 1993: 82].

Borges chooses for literature the magical causality of fantasy over the natural causality of realism, not because reason is abolished in the first case, but because reason is enriched; it is open to multiple possibilities,

> I think, however, […] that magic is the crown or nightmare of the law of cause and effect, not its contradiction. Miracles are no less strange in this universe than in that of the astronomers. It is ruled by all of the laws of nature as well as those of imagination [qtd. in: Sarlo 1993: 80].

Henceforth, magic assumes the role of a mediator, bridging the gap between the realms of nature and imagination. Its causal influence can be likened to a melting pot, harmoniously merging the laws governing the natural world with the limitless potential of human creativity. The latter amalgam is a Borgesian topos which guarantee infinite spheres that are non-linear and unconventional in comparison with standard ethos exemplified in the traditional binary oppositions and the freezing frames of inflexible rational schemes. In addition, within a heterogeneous world, fantasy offers the only secure knowledge of this world for simply it does not claim to offer any objective or absolute representation of reality. In its extremity, the fantastic reveals the condition of culture: infinite provisional interpretations of "reality", always subject to permutation. Therefore:

> We saw that the Borgesian fantastic creates heterotopias whose incompatible and deviating elements constantly dislocate and dislodge the reader as they subvert signification. Fantasy provides the Borgesian text with an intentional fragmentation that constantly fights against the fixity of any final meaning. Borges in reality proposes fantasy as the textual stratagem for what Roland Barthes years later would call "le degré zéro de l'écriture" and, we should add, of meaning. According to Barthes, at the bottom of the meaning of any given text we encounter a zero degree, a point where

> we can go no further as the text generates no more meanings. At this zero degree, the text has no fundamental, underlying meaning for signification retreats and is suspended.[19]

> The absence of final meaning unavoidably opens the text to infinite meanings and interpretations in asmuch as the "Word" becomes, according to Barthes, "encyclopaedic" […]; in other words, it encompasses all potential past and future significations [Kefala 2007: 89].

Within his essay "The Postulation of Reality" Borges outlines three methods of literary representation. The first method involves a basic presentation of crucial facts, while the second method explores the creation of a more complex reality and its consequences. The third method, which Borges considers the most challenging and impactful, revolves around the fabrication of circumstances. Despite its difficulty, this method is deemed less purely literary due to its broader application, particularly when compared to the second method. The circumstantial is precisely what is excluded in the process of perception and representation. It is, in Derrida's terms, *la différance* — crudely, what is different and deferred from the conventional meaning of a term.[20]

Borges utilizes the second approach of envisioning a reality that is more intricate than the one presented to the reader. It blurs the dividing line between what is termed in Realism 'conceptualism', 'abstraction', and 'circumstantiality', 'artificiality' in Romanticism. He stratifies the abstract with the circumstantial in his narrative, as a realist would do, and exposes the artificial and circumstantial nature of his abstractions, as a romanticist would do. We can refine this argument about the Borgesian fantastic by examining Borges' reworking of Aristotelian poetics. In the *Poetics* Aristotle argues:

> It is the function of a poet to relate not things that have happened, but things that may happen, i.e. that are in accordance with probability or necessity. For the historian and the poet do not differ according to whether they write in verse or without verse. […] The difference is that the former relates things that have happened, the latter things that may happen.[21]

[19] Borges, Jorge Luis. *Dreamtigers*. London: Souvenir Press, 1973: 11.

[20] Borges, Jorge Luis. *Other Inquisitions*: *1937–1952*, transl. by Ruth L.C. Simms. London: Souvenir Press, 1973: 1–29.

[21] Aristotle. *Poetics,* transl. by Richard Janko. Indianapolis: Hackette, 1987: 36.

The central idea here revolves around the term (probable). Aristotle did not view the art of fiction and aesthetic representation as a mere replication of reality, as the common translation of mimesis as "imitation" might suggest. According to him, representing reality does not entail mimicking it, but rather inventing a new reality. While historians replicate reality by narrating what "has happened," poets, on the other hand, create their own reality by portraying what "may happen." Primarily, he is a creator of narratives: "It is clear [...] that a poet must be a composer of plots."[22]

The poet is a creator derived from the action of "making", specifically crafting "plausible" narratives; in other words, stories that may never occur in actuality but are still conceivable. Aristotle even suggests that it is preferable to present "amazing", "astonishing" events that appear probable rather than actual occurrences that appear implausible. Eventually, Aristotle's concept of the "probable" becomes even broader when he affirms that "it is probable that many things will happen even against probability."[23]

> What Borges actually does in reading Aristotle is to expand the latter's concept of the "probable". If what we perceive as "real", Borges seems to suggest, is just a fiction then representing the "real" equates to representing fictions (ficciones). The Borgesian equation of the universe with the vast "Biblioteca de Babel" or the infinite "Libro de arena" practically resolves the long-standing debate on mimesis — this is what seems to happen in the case of Piglia's "isla de Finnegans", Kalokyris' "bbbook" and Kyriakidis' "Screenpolis" as well. In these cases, literature becomes as probable as reality itself since reality is nothing but infinite fictional narratives — a Book. Borges, in the end, is a" (an hacedor of ficciones) who suggests that the most probable (believable) reality in our world of simulacra is that of fantasy (ficciones). This is because fantasy does not ask us to believe it; on the contrary, it continuously exposes its fictitious nature. Paradoxically enough fantasy then becomes the space of realism par excellence. Like the metaphysicians of the fantastic planet of Tlön, Borges looks for Aristotelian "astonishment" [Kefala 2007: 93].

The mutuality of fiction with reality is what characterize Borges' narratives. The probable makes the creation and the creation infinitely representative and coercive of the real and the abstract. In the same vain, the blend of fantasy with irony into fiction and reality sews an interwoven fabric that espouses subjective narrative of deceit with objective narrative

[22] Ibid.: 27.

[23] Ibid.: 2–11, 24.

of truth. In other words, the objectivity of the scholarly discourse of the essay is undermined by a series of textual stratagems: oxymoron, antonyms, hyperbole, allusions, fragments in narrative continuity, enjambment, enumeration of disparate units, unexpected correlations and so on. This scientific discourse is in fact thoroughly perforated in so far as it is deprived of its underlying features: precision and accuracy. Ellipsis then becomes its essence. In "El jardín de senderos que se bifurcan", Borges notes: "Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla"[24] ("To omit a word always, to resort to inept metaphors and obvious periphrases, is perhaps the most emphatic way of stressing it"). [25]

Ellipsis is undoubtedly one of the constitutive elements of Borges' "reinado del silencio" where reality is acknowledged but not depicted. Grojnowski says about ellipsis:

> L'ellipse l'oblige [au lecteur] à suppléer aux carences du récit. Tout en mentionnant un épisode, le narrateur invite le lecteur à l'imaginer, à le composer par hypothèse: manière d'aménager un certain flou, une indétermination suggestive [Grojnowski 2000: 154].

Ellipsis burden the reader to weigh, unconsciously, his subjective perception on the represented prospects, and hence, they leave the meaning dangling in sustainment and omit any probable judgmental finality.

In Borgesian fiction, a multitude of paths unfurl, resembling a labyrinth that spans across time and space. These paths encompass the intricate realms of meanings, identities, ideologies, and cultures, constantly diverging and multiplying without end. In his well-known story "El jardín de senderos que se bifurcan", Borges compares the literary text and its potentially infinite variations and interpretations with a garden of forking paths:

> Almost instantly I understood: The garden of forking paths was the chaotic novel; […] in all fictional work, each time a man is confronted with several alternatives, he chooses one and eliminates the others; in the fiction of Ts'ui Pên, he chooses — simultaneously — all of them. He creates, in this way, diverse futures, diverse times which also themselves proliferate and fork. Here, then, is the explanation of the novel's contradiction.[26]

[24] Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I-IV,* vol. 1: 479.

[25] Borges, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings:* 32.

[26] Ibid.: 51.

The wanderer in those forking paths is expected to trace every line that leads to certain direction in a way that does not overlook the fact of intersected realities. Each reality presu²pposes different narratological alignments that are designed to stratify layers of different meanings. And in the same vain, the latter is founded to oscillate between subjective and objective proclaimed truths. Therefore, the identity, hence, will diffuse in un-predetermined time, and space, and conditions the Subject to immense infinity.

Conclusion

In "El otro" ("The Other") (El libro de arena), the old Borges meets his young self on a bench "que está en dos tiempos y en dos sitios."[27] The old Borges is sitting on a bench facing the Charles River in Cambridge, Massachusetts in February 1969, while the young Borges is in Geneva in 1918, on a bench facing the river Rhone. Here the Argentine, à la Foucault, undermines taxonomy and breaks down order.

Borges infiltrates the very core of certainties and finalities which govern the literary discourse and its homogenous cultural, political, and ideological discourses. He creates heterotopias wherein he breaks down the system of institutional (may it be social, political, religious etc) signification, and establishes unconventional topos that distrust any homogeneous representation.

The juxtaposition of disparate and incompatible realms is accomplished through the manipulation of time and the movement of arbitrary characters. Borges' renowned tale, "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius," exemplifies the effective use of this narrative technique. Within this brief narrative, the imagined setting of Bioy Casares and the narrator's location in "a country house on Gaona Street in Ramos Mejia"[28] is contrasted with distant locales such as "Khorasan, Armenia, Erzerum" and "the lowlands of Tsai Khaldun and the Axa Delta"[29] thereby constructing a non-linear narrative framework.

The interpolation of unfamiliar spaces within well-known environments introduces a multifaceted layering of various cultural realms and imagined homelands. The transmigration of historically significant figures, including Leibniz, Hume, Berkeley, Spinoza, Gunnar Erfjord, Hinton, Mar-

[27] "which exists in two times and in two places." (Borges, Jorge Luis. *Book of Sand*. New York: E.P. Dutton, 1977: 10.)

[28] Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*: 78.

[29] Ibid.: 21.

tinez Estrada, Mohamed, and Jesus Christ, among others, becomes credible through analogous mechanisms. This approach not only expands the limits of both spatial and temporal dimensions, but also contributes to the formation of a quasi-carnival topos, a distinctive element of Postmodernist fiction. The non-linear frameworks present in Borges' short stories exhibit cyclical and often reversible qualities, resembling labyrinths where "Time forks perpetually toward innumerable futures" until reaching infinity.

The infinite space that Borges created in his artistic and philosophical world recycled and fused a myriad of civilizational components in a subjective mold that allows its interpreter to perceive it accordingly. And hence, the reader of the many Borges' is obliged to fragment and decompose his self to many selves to fathom and comprehend the already many Borges found in the books.

REFERENCES

Almond 2007 — Almond, Ian. *The New Orientalists: Postmodern Representation of Islam from Foucault to Baudrillard*. London; New York: I.B. Tauris, 2007.

Bodly 2009 — Bodly, Steven. *A Companion to Jorge Luis Borges*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2009.

De Garayalde 1978 — De Garayalde, Giovanna. *Jorge Luis Borges: Sources and Illumination*. London: Octagon Press, 1978.

Di Giovanni et all 1994 — Di Giovanni, Norman Thomas, Halpern, Daniel, and Frank MacShane (editors). *Borges on Writing*. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1994.

Elia 1998 — Elia, Nada. "Islamic Esoteric Concepts as Borges Strategies." *Variaciones Borges*, no. 5 (1998): 129–144.

Grojnowski 2000 — Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris: Nathan Université, 2000.

Kefala 2007 — Kefala, Eleni. *Peripheral (Post) Modernity: The Syncretist Aesthetics of Borges, Piglia, Kalokyris and Kyriakidis*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2007.

Sarlo 1993 — Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London and New York: Verso, 1993.

© 2024 Яссер Седрати, Валид Джари
Дата поступления в редакцию: 30.07.2024
Дата одобрения рецензентами: 08.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Yasser Sedrati, Walid Djari
Received: 30 Jul. 2024
Approved after reviewing: 08 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-140-153
https://elibrary.ru/ERRYEM
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Рикардо МОНСАЛЬВЕ

ЗАМЕТКИ ОБ ОБРАЗЕ БАРТОЛОМЕ ДЕ ЛАС КАСАСА У ХОРХЕ ЛУИСА БОРХЕСА

Аннотация: Сборник рассказов «Всеобщая история бесчестья» (1935) входит в число лучших и наиболее известных творений Хорхе Луиса Борхеса (1899–1986). Открывающий сборник рассказ «Жестокий освободитель Лазарус Морель» предвосхищает характерную «борхесовскую» тематику и узнаваемую стилистику, которыми был отмечен весь его дальнейший творческий путь и которые продолжают привлекать внимание исследователей. Как литературоведы, так и культурологи изучали аллюзию на Бартоломе де Лас Касаса (1484–1566) во вступительной части рассказа и нередко приходили к выводу, что Борхес выстраивает параллели между образами испанского монаха-доминиканца и преступника Лазаруса Мореля (см., например, работы Дж. Лоуренса, К. Уорнса), таким образом показывая и проблематизируя взаимосвязи между историей Северной и Южной Америки (см. С. Вайсман, Б.Д. Грин). Однако эти ученые безоговорочно приняли взгляд Борхеса на Лас Касаса как основоположника рабства негров в Новом Свете. Само происхождение этого общепринятого взгляда на Лас Касаса еще предстоит исследовать. В заметке указаны источники литературного образа Лас Касаса, созданного Борхесом, которые удалось выявить в ходе изучения личной библиотеки Борхеса, анализа и сопоставления некоторых книг, принадлежавших писателю. В результате исследования делаются следующие выводы: Борхес создавал свой персонаж, основываясь на статье о рабстве в авторитетной «Британской энциклопедии», а также на историографической работе Уильяма Робертсона (1721–1793) о Северной и Южной Америке; Борхес сознательно исказил историческую личность Лас Касаса, чтобы созданный персонаж соответствовал творческому замыслу «Всеобщей истории бесчестья».

Ключевые слова: Хорхе Луис Борхес, «Всеобщая история бесчестья», Бартоломе де лас Касас, «Жестокий освободитель Лазарус Морель», Уильям Робертсон, «Британская энциклопедия», происхождение, источники, влияние.

Информация об авторе: Рикардо Монсальве, PhD, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Наб. р. Мойки 48, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9681-4572. E-mail: ricardo.monsalve.c@gmail.com.

Для цитирования: *Монсальве Р.* Заметки об образе Бартоломе де лас Касаса у Хорхе Луиса Борхеса // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 140–153. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-140-153

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-140-153
https://elibrary.ru/ERRYEM
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ricardo MONSALVE

NOTES ON THE ORIGIN OF JORGE LUIS BORGES' BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

Abstract: The 1935 short story collection *A Universal History of Iniquity* is a foundational stone in Jorge Luis Borges' (1899–1986) remarkable narrative career. Its first tale, "The Cruel Redeemer Lazarus Morell," prefigures some of the Argentine's stylistic peculiarities and lifelong thematic inclinations, which continue to spur specialized scholarship today. Cultural and literary critics alike have studied the story's opening allusion to the Dominican friar Bartolomé de Las Casas (1484–1566) to claim that the Spanish priest mirrors the murderous life of Lazarus Morell (Lawrence; Warnes), thus showing the often-problematic connections between North and South American history (Waisman; Green). Such scholarship, however, has uncritically accepted Borges' traditional view of Las Casas as the original instigator of African slavery in the New World. Similarly, the source of this customary view has yet to be addressed in depth. This brief article postulates a clear source for Borges' literary portrait of Las Casas by tracing and contrasting some of the author's well-known personal readings. It ultimately suggests that Borges derives his character both from the entries concerning slavery in the prestigious *Encyclopædia Britannica* (1911), as well as from William Robertson's (1721–1793) historiographical work on the Americas. The conclusion likewise shows that Borges consciously distorted Las Casas' historical record in order to fit the *Universal History*'s aesthetic project.

Keywords: Jorge Luis Borges, *A Universal History of Iniquity*, Bartolomé de Las Casas, "The Cruel Redeemer Lazarus Morell," William Robertson, *Encyclopædia Britannica*, origin, sources, influence.

Information about the author: Ricardo Monsalve, PhD, Associate Professor, Herzen University, Moika Emb. 48, 191186 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9681-4572. E-mail: ricardo.monsalve.c@gmail.com.

For citation: Monsalve, Ricardo. "Notes on the Origin of Jorge Luis Borges' Bartolomé de Las Casas". *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 140–153. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-140-153

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-140-153
https://elibrary.ru/ERRYEM
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ricardo MONSALVE

NOTAS SOBRE EL ORIGEN DEL BARTOLOMÉ DE LAS CASAS DE JORGE LUIS BORGES

Resumen: La colección de cuentos breves *Historia Universal de la infamia* (1935) constituye una piedra fundacional en la notable trayectoria cuentística de Jorge Luis Borges (1899–1986). El primer cuento en ella, "El atroz redentor Lazarus Morell", anticipa algunas de las peculiaridades estilísticas y constantes temáticas del autor argentino, las cuales continúan hoy despertando el interés de la crítica especializada. De su inicial alusión a la figura histórica del religioso dominico Bartolomé de Las Casas (1484–1566), se ha observado que constituye una figura paralela con la del criminal Lazarus Morell (Lawrence; Warnes), la cual expondría las problemáticas conexiones históricas entre Norte y Sudamérica (Waisman; Green). Para todas estas interpretaciones, se ha aceptado la tradicional descripción crítica de Las Casas, la cual lo sindica como instigador de la esclavitud africana en el Nuevo Mundo. Sin embargo, el origen de esta consuetudinaria percepción en el texto borgeano no ha sido aún tratado en profundidad y mucho menos esclarecido. El presente artículo tiene como finalidad proponer una fuente textual clara para el antedicho retrato literario. En consecuencia, se rastrean y contrastan pasajes de conocidas lecturas del autor, para sugerir que Borges elabora su visión de Las Casas a partir de las entradas pertinentes en la prestigiosa *Enciclopedia Británica* (1911), así como, en última instancia, de la obra del historiador escocés William Robertson (1721–1793). El artículo concluye sosteniendo que Borges falseó conscientemente la figura histórica del sacerdote español para ajustarse al proyecto estético de su colección de cuentos.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, *Historia Universal de la infamia*, Bartolomé de Las Casas, "El atroz redentor Lazarus Morell", William Robertson, *Enciclopedia Británica*, origen, fuentes, influencia.

Información sobre el autor: Ricardo Monsalve, PhD, Profesor Asociado, Universidad de Herzen, Malecón del río Moika 48, 191186 San Petersburgo, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9681-4572. E-mail: ricardo.monsalve.c@gmail.com.

Para citar: Monsalve, Ricardo. "Notas sobre el origen del Bartolomé de las Casas de Jorge Luis Borges." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 140–153. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-140-153

Dedicado a Rolena Adorno

Al comienzo de "El atroz redentor Lazarus Morell" — esto es: en la primera línea del primer cuento en la primera colección de cuentos de Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* (1935)[1], — el narrador sostiene lo siguiente:

> En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos.[2]

Los *hechos* que Borges pasa a enumerar a continuación constituyen algunas de las variopintas consecuencias derivadas del arribo a tierras americanas de los africanos, desde el blues norteamericano al candombe sudamericano, y desde el vudú haitiano a la fama de Lincoln. De todas estas consecuencias, la que interesa a Borges en su cuento es la pasión criminal de Lazarus Morell, cuya vida profesional pasó, en gran medida, por robar, liberar, revender y asesinar esclavos negros.

La cautivante apertura del relato anuncia tempranamente un recurso característico de la narrativa de Borges, a saber, la atribución de causas recónditas. Baste recordar el célebre comienzo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar".[3] Aquí, el argentino ofrece al barroco *efecto* — "la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell"[4] — la desafortunada propuesta del religioso dominico como *causa*. Al margen de esta conexión, causa y efecto comparten una segunda peculiaridad: a su manera, ambos son falsos.

Sabemos que un criminal de nombre Lazarus Morell no existió nunca. Sí existió un criminal llamado John Andrews Murell (1806–1844),

[1] El cuento fue publicado originariamente en Buenos Aires, en el primer número del suplemento literario *Revista Multicolor de los Sábados*, el 12 de agosto de 1933, en la página 3, bajo el título de "El Espantoso Redentor Lázarus Morell". La primera edición de *Historia universal de la infamia*, de 1935, lo recoge con el mismo título. Las ediciones sucesivas cambiarían "espantoso" por "atroz".

[2] Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Bogotá: Emecé, 2014, 1: 597.

[3] Ibid.: 831.

[4] Ibid.: 597.

quien desempeñó su cuestionable oficio a lo largo y ancho del esclavista sur norteamericano. Fue también el líder de una sociedad secreta de facinerosos llamada el Clan Místico de la Confederación. En ocasiones señaladas, como la Navidad, el clan alentaba la insurrección de esclavos. Aprovechando el desconcierto, el clan robaba a placer. Quizá Murell no fue su líder;[5] quizá Murell fue menos exitoso de lo que la literatura posterior nos hizo creer [Penick 1989: 182]. Autores como Mark Twain (que Borges reconoce como fuente de su trabajo) y un tal August Q. Walton (supuesto autor del panfleto *A History of the Detection, Conviction, Life and Designs of John A. Mürel, the Great Western Land Pirate*, de 1835), agigantaron la estatura histórica del bandido. Con este deformado tamaño, su figura alcanzó las manos del gigante transandino.

Este último comentaría en 1970:

> En mi *Historia universal* [*de la infamia*] no quería repetir lo que Marcel Schwob había hecho en sus *Vidas imaginarias*. [Schwob] había inventado biografías de hombres reales sobre quienes poco o nada se halla escrito. Yo, en cambio, leí sobre las vidas de personas conocidas y luego las cambié y distorsioné deliberadamente a mi antojo. Por ejemplo, después de leer *The Gangs of New York*, de Herbert Asbury, escribí mi versión libre de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con la autoridad que había seleccionado. Hice lo mismo con Billy the Kid, con John Murrel (a quien rebauticé Lazarus Morell), con el Profeta Velado del Jorasán, con el Demandante Tichborne y con muchos otros […] Ahora supongo que el valor secreto de esos esbozos — además del puro placer que me dio su escritura — consiste en el hecho de que fueron ejercicios narrativos. Como los argumentos o circunstancias generales me habían sido dados, solo tuve que tramar vívidas variaciones.[6]

[5] Marshall, Park. "John A. Murrell and Daniel Crenshaw: Some Facts with Regard to These Criminals — The Plea of 'Benefit of Clergy'". *Tennessee Historical Magazine* 6, no. 1 (1920): 4–5.

[6] Borges, Jorge Luis. "Autobiographical Notes". *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, ed. by Jaime Alazraki. Boston: G.K. Hall & Co., 1987: 43. El pasaje fue publicado originalmente en *The New Yorker*, en septiembre de 1970. Aquí y en lo sucesivo, la traducción del original inglés es de mi autoría: "In my *Universal History,* I did not want to repeat what Marcel Schwob had done in his *Imaginary Lives.* He had invented biographies of real men about whom little or nothing is recorded. I, instead, read up on the lives of known persons and then deliberately varied and distorted them according to my own whims. For example, after reading Herbert Asbury's *The Gangs of New York,* I set down my free version of Monk Eastman, the Jewish gunman, in flagrant contradiction of my chosen authority. I did the same for Billy the Kid, for John Murrel

Esta primera falsedad se halla plenamente justificada. Se trata de una deformación de hechos históricos bien conocida por la crítica y reconocida por el propio autor.

También es falsa aquella lascasiana *causa remota*.

Sabemos que Bartolomé de Las Casas (1484–1566) no fue el instigador original de la esclavitud negra en América [Wagner, Parish 1967: 38–41; 244–247; Adorno 2007: 64–69]. Para cuando el sevillano sugirió en su "Memorial de remedios para las Indias", de 1516, la importación a cada mina antillana de "veinte negros, o otros esclavos", el Nuevo Mundo había visto más de una década de esclavitud africana.[7] Según el historiador segoviano Antonio de Herrera y Tordesillas (1549–1626), el rey Fernando había instruido en 1501 al nuevo gobernador de la Española, Nicolás de Ovando, para impedir la inmigración de moros, judíos, herejes y otros enemigos de la fe a tierras americanas: las instrucciones exceptuaban explícitamente a los esclavos negros de África.[8] Herrera, quien escribió con entusiasmo sobre la administración del nuevo gobernador, listó entre los aciertos políticos que Ovando ostentaba hacia 1503 el siguiente: "Procuró que no se embiassen esclauos negros a la Española, porque se huían entre los Indios, y los enseñauan malas costumbres, y nunca podían ser auidos".[9] En otras palabras, no solo había esclavos negros en América para entonces: ya había incluso problemas de interacción con los pueblos autóctonos. Por desgracia para los esclavos, también tenían ganada una reputación de trabajadores eficientes.[10]

Sabemos asimismo que esta indigna sugerencia, para algunos menor y casi dicha de pasada [Clayton 2011: 59–60], supuso una culpa enorme para Las Casas. Según el propio religioso confiesa, su idea estuvo basada

(whom I rechristened Lazarus Morell), for the Veiled Prophet of Khorassan, for the Tichborne Claimant, and for several others […] I suppose now the secret value of those sketches —apart from the sheer pleasure the writing gave me — lay in the fact that they were narrative exercises. Since the general plots or circumstances were all given me, I had only to embroider sets of vivid variations."

[7] Las Casas, Bartolomé de. *Obras escogidas de Fray Bartolome de las Casas V. Opúsculos, Cartas y Memoriales*. Ed. by Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, 1958: 9. (Biblioteca de autores españoles CX.)

[8] Herrera y Tordesillas, Antonio de. *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas i Tierra Firme del Mar Océano*. Madrid: Emplenta Real, 1601: 150. Para facilitar el rastreo de la cita entre diversas ediciones, agrego aquí la referencia estandarizada entre paréntesis: (Déc. I, Lib. IIII, cap. XII).

[9] Ibid.: 180 (Déc. I, Lib. V, cap. XII).

[10] Véase, por ejemplo, ibid.: 43 (Déc. I, Lib. IX, cap. V) y 297 (Déc. II, Lib. II, cap. VIII).

en la creencia errónea en que los africanos habían sido capturados en guerra justa [Giménez Fernández 1953: 125–129].[11] En la época, dicha condición saneaba toda reserva legal o moral en torno a la justicia de su esclavitud [Wagner, Parish 1967: 22–23; Adorno 1992: 6–9]. Aun así, es sabido que el dominico se arrepintió tanto de su ocurrencia que llegó a temer por su alma:

> Deste aviso que dio el clérigo, no poco, después se halló arrepiso, juzgándose culpado por inadvertente, porque como después vio y averiguó, según parecerá, ser tan injusto el cautiverio de los negros como el de los indios, no fue discreto remedio el que aconsejó que se trajesen negros para que se libertasen los indios, aunque él suponía que eran justamente cativos, aunque no estuvo cierto que la ignorancia que en esto tuvo y buena voluntad lo excusase delante el juicio divino.[12]

Casi desde el momento mismo en que la *Historia de las Indias* de Las Casas (y su confesión) estuvo disponible al público lector de manera íntegra (1875-1876), la crítica reconoció el arrepentimiento del religioso. Ya Antonio María Fabié, editor de una compilación de obras lascasianas, escribía en 1879 que a Las Casas se le acusaba injustamente de "nada ménos que haber creado la esclavitud de los negros".[13] La realidad, según Fabié, es que Las Casas "juzgó la trata de los negros con más dureza y ántes que nadie".[14] Incluso antes de la publicación impresa de su *Historia de las Indias*, Las Casas tenía defensores de su memoria. Baste mencionar a su biógrafo Arthur Helps (1813–1875), quien ya en 1868 salía en ayuda del sevillano, citando los pasajes relevantes de la *Historia de las Indias* en manuscrito y aduciendo una lectura tendenciosa de parte de los enemigos del prelado.[15]

¿De dónde sacó Borges entonces a su *P. Bartolomé de Las Casas*?

En el mejor de los casos, los estudiosos han abordado esta cuestión de un modo oblicuo. Aunque la figura de Las Casas ha sido en efecto

[11] Las Casas, Bartolomé de. *Historia de las Indias*. Ed. André Saint-Lu. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986: 362–365.

[12] Ibid.: 474.

[13] Fabié, Antonio María. *Vida y escritos de Don Fray Bartolomé de las Casas, obispo de* Chiapa, vol. 1. Madrid: Miguel Ginesta, 1879: 69.

[14] Ibid.: 71.

[15] Helps, Arthur. *The Life of Las Casas, "The Apostle of the Indies"*. London: Bell and Daldy, 1868: xiii–xiv; 66–73.

tratada, el problema específico en torno al origen de este desfavorable retrato no ha sido enfrentado.[16] Es posible que se haya confiado demasiado en la palabra de Borges sobre sus fuentes — fuentes que, según el prólogo a la segunda edición, de 1954, él mismo dice "falsear y tergiversar" — y creído, en consecuencia, que las fuentes que declara fueron, en efecto, las fuentes utilizadas.[17] Después de todo, Daniel Balderston ha hecho notar la brillosa ausencia de ellas en los márgenes de un manuscrito de "El atroz redentor Lazarus Morell" [Balderston 2016: 219; 229], lo que sugeriría que, tal vez, no hay más fuentes que considerar. Es posible también que haya sido más interesante tratar las implicancias de la presencia de Las Casas en el texto que su proveniencia. Así, por ejemplo, Jeff Lawrence ha observado el paralelo entre Las Casas y Lazarus Morell, ambos a su manera "crueles redentores" [Lawrence 2011: 167–172]. Siguiendo a Lawrence, Christopher Warnes ha apuntado al religioso como un patrón de infamia reiterado en el tiempo y en el espacio americano, ya no solo para mostrar las conexiones interamericanas, sino también globales, incluso bíblicas [Warnes 2019: 30–33]. Bryan David Green ha visto, en cambio, una forma de "desfondar" las mitologías e identidades americanas para proponer, en última instancia, una redefinición de los estudios literarios latinoamericanos [Green 2016: 30, 45]. Sergio Waisman, por su parte, ha explicado al Obispo de Chiapa en el texto de Borges como una manera de problematizar causalidad y determinismo, situar a Morell en el contexto histórico y rescribir su "(pre)texto" fuente: la historia americana misma, una historia de paralela infamia [Waisman 2005: 88-92]. Pero, sobre el origen propiamente dicho de esta consuetudinaria y malquerida versión de Las Casas se ha escrito muy poco. Quizá el mejor intento por dar con él ha consistido en plantearlo como una enmienda al imaginario americano propuesto por Mark Twain, en *Life on the Mississippi* [Lawrence 2011: 167-168], libro en el que, dicho sea de paso, no se menciona al dominico.[18]

[16] Resulta más común encontrar entre los especialistas una aceptación acrítica de la visión tradicional que Borges presenta del prelado, como hace Kate Jenckes [Jenckes 2007: 84–87] que la suspicacia de una Sylvia Molloy. Esta última, en su edición inglesa de *Letras de Borges* — no así en la original de 1979, ni en su reedición, 20 años más tarde— reconocía, al menos, la posible desproporción de la acusación borgeana [Molloy 1994: 16–17]. Jeff Lawrence también matiza la acusación [Lawrence 2011: 168].

[17] Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, 1: 591.

[18] He de decir que, en su ensayo, Jeff Lawrence parece, si no desdecirse, al menos calificar su sugerencia inicial para ligar la aparición de Las Casas con el contexto general de relaciones raciales en las Américas, dentro del que Morell debe ubicarse [Lawrence 2011: 171].

Yo sugiero un origen distinto.

La infamante imagen de esclavista la debe el religioso hispalense a los lectores ilustrados del arriba citado Herrera y Tordesillas [Wagner, Parish 1967: 246]. Uno de estos lectores dieciochescos, el historiador William Robertson (1721-1793), podría ser el responsable tanto del afianzamiento de dicha lectura en el mundo anglosajón [Adorno 2007: 68-69] como de la lección borgeana. Esta última, al menos, es mi sospecha.

En su *Historia de América*, de 1776, el escocés sintetizó la erudición de Herrera y Tordesillas en torno a Las Casas y su contribución al comercio atlántico de esclavos.[19] En su recuento, Robertson añadió una reprimenda a Las Casas por no haber sido tan sutil como el Cardenal Cisneros (1436-1517), quien vio la inequidad de ayudar a un grupo de oprimidos, oprimiendo a otro:

> Mientras bregaba de todo corazón por la libertad de un pueblo nacido en un rincón del globo, [Las Casas] se empeñaba en esclavizar a los habitantes de otra región. Y al calor de su celo por salvar a los americanos de su yugo, declaraba legítimo y conveniente imponer otro aún más pesado sobre los africanos. Desafortunadamente para estos últimos, el plan de Las Casas fue adoptado.[20]

De no tratarse de Jorge Luis Borges — tal vez el lector más voraz del siglo veinte —, sería arriesgado suponer que el argentino conocía el pasaje en cuestión. En su prólogo a las *Páginas de historia y autobiografía* de Edward Gibbon, Borges alude a este *Robertson* cuando recuerda que tanto David Hume como (William) Robertson felicitaron a Gibbon por la aparición del exitoso primer volumen de *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, en 1776.[21] Pero no hay evidencia de que lo hubiese

[19] Robertson, William. *History of America*. Dublin: Price, Watson, etc., 1777: 218–245.

[20] "While he contended earnestly for the liberty of the people born in one quarter of the globe, he laboured to enslave the inhabitants of another region; and in the warmth of his zeal to save the Americans from the yoke, pronounced it to be lawful and expedient to impose one still heavier upon the Africans. Unfortunately for the latter, Las Casas's plan was adopted" (Ibid.: 226).

[21] Borges, Jorge Luis. *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975: 72. En el pasaje en cuestión, Gibbon tampoco dice explícitamente que se trate de *William* Robertson. Pero es sabido que este fue amigo cercano del historiador inglés, quien de hecho lo incluyó en su testamento, dejándole unos dineros (Gibbon, Edward. *The Autobiographies of Edward Gibbon*. Ed. by John Murray. London: John Murray, 1896: 422). Por su colega escocés, Gibbon expresó gran admiración (Ibid.: 166–167).

leído directamente, menos aún citado. Tampoco lo admite Borges entre sus fuentes para *Historia universal de la infamia*.[22]

Parece razonable conjeturar que su conocimiento de Robertson y su materia fue, en realidad, indirecto. Pienso, naturalmente, en la *Enciclopedia Británica*, por la que el autor sentía gran afecto. En una conocida entrevista que Borges dio a *The Paris Review* (1966), el entrevistador, Ronald Christ, le preguntó si era cierto que había leído tanta no-ficción como ficción, en particular, enciclopedias:

> BORGES: Ah, sí. Me gusta mucho. Recuerdo un tiempo en el que solía venir aquí [a la Biblioteca Nacional] a leer. Era muy joven y demasiado tímido como para pedir un libro. Por esos días, era más bien, no diría pobre, pero no demasiado rico, por lo que solía venir aquí, cada noche, y tomaba un volumen de la *Enciclopedia Británica*, la edición antigua.
>
> ENTREVISTADOR: ¿la undécima?
>
> BORGES: La undécima o duodécima, porque aquellas ediciones son muy superiores a las nuevas. Estaban pensadas para ser leídas. Ahora son meramente libros de consulta. Mientras que, en la undécima y duodécima edición de la *Enciclopedia Británica*, uno tenía largos artículos de Macaulay, de Coleridge. No, no de Coleridge, de…
>
> ENTREVISTADOR: ¿de De Quincey?
>
> BORGES: Sí, de De Quincey, y así por el estilo. Así que solía tomar cualquier volumen de los estantes. No había necesidad de pedirlos: eran libros de consulta. Y entonces abría el libro hasta que encontraba un artículo que me interesaba, por ejemplo, sobre los mormones o sobre un escritor en particular. Me sentaba y lo leía porque aquellos artículos eran verdaderas monografías, verdaderos libros o libros breves. [Christ 1976: 139].[23]

---

[22] Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, 1: 642.

[23] BORGES: Ah, yes. I'm very fond of that. I remember a time when I used to come here to read. I was a very young man, and I was far too timid to ask for a book. Then I was rather, I won't say poor, but I wasn't too wealthy in those days — so I used to come every night here and pick out a volume of *the Encyclopaedia Britannica*, the old edition.

INTERVIEWER: The eleventh?

BORGES: The eleventh or twelfth because those editions are far above the new ones. They were meant to be read. Now they are merely reference books. While in the eleventh or twelfth edition of the *Encyclopaedia Britannica*, you had long articles by Macaulay, by Coleridge; no, not by Coleridge by…

INTERVIEWER: By De Quincey?

BORGES: Yes, by De Quincey, and so on. So that I used to take any volume from the shelves—there was no need to ask for them: They were reference books — and then I opened the book till I found an article that interested me, for example, about the

En esta *edición antigua* de la *Enciclopedia Británica* — que *sí* aparece en *Historia universal de la infamia* como fuente de "El impostor inverosímil Tom Castro", mas *no* de Lazarus Morell — encontramos un breve artículo sobre fray Bartolomé de Las Casas, así como uno extenso sobre la esclavitud, *un verdadero libro breve*.[24] En el primer artículo, se presenta a un Las Casas que, "como el resto de sus compatriotas", buscó hacerse rico con el *repartimiento* de indios que recibió, solo para más tarde descubrirse un defensor de la causa amerindia.[25] En el segundo, se oyen ecos tanto de Robertson (a quien cita por nombre) como de Borges (a quien prefigura):

> [Las Casas] vino a España en 1517 con el fin de que se actuara en su favor, e hizo luego la sugerencia a Carlos que cada español residente en Haití recibiera licencia para importar una docena de esclavos negros … Sin duda, la sugerencia de Las Casas se basaba en que los negros podían soportar mejor que los indios el trabajo en las minas, el cual estaba rápidamente extinguiendo el número de estos últimos. En ocasiones, se le ha exonerado de toda censura por esta petición. Pero, aunque merezca honra por el celo mostrado en defensa de los nativos, [Las Casas] debe cargar la culpa por su transgresión o negligencia del principio moral. Su sugerencia fue desafortunadamente adoptada.[26]

Mormons or about any particular writer. I sat down and read it because those articles were really monographs, really books or short books

[24] Las entradas se titulan "Las Casas, Bartolomé de" y "Slavery", en los volúmenes XVI y XXV, respectivamente.

[25] "Las Casas, Bartolomé de". *Encyclopædia Britannica*. Eleventh Edition, vol. 16. Cambridge: Cambridge University Press, 1911: 232. Sin mucha piedad, la enciclopedia agrega de hecho la misma página que "like the rest of his countrymen he [Las Casas] made the most of this opportunity for growing rich, but occasionally celebrated mass and preached".

[26] "He came to Spain in 1517 to obtain measures in their favour, and he then made the suggestion to Charles that each Spanish resident in Haiti should have licence to import a dozen negro slaves … The suggestion of Las Casas was no doubt made on the ground that the negroes could, better than the Indians, bear the labour in the mines, which was rapidly exhausting the numbers of the latter. He has sometimes on this plea been exonerated from all censure; but, though entitled to honour for the zeal which he showed on behalf of the natives, he must bear the blame for his violation or neglect of moral principle. His advice was unfortunately adopted" ("Slavery". *Encyclopædia Britannica*. Eleventh Edition, vol. 25: 222). Las referencias a Robertson también se encuentran en esta página.

Conocidos ambos textos, resulta casi imposible ignorar los paralelos: mientras Robertson habla del "celo por salvar a los americanos", la *Britannica* refiere la reconocida "honra por el celo mostrado en defensa de los nativos"; mientras Robertson sostiene que "el plan de Las Casas fue adoptado", la *Britannica* concluye que "[s]u sugerencia fue desafortunadamente adoptada." Más allá de estas coincidencias, es innegable que Borges conoció muy bien el texto de la *Enciclopedia Británica*. Nada cuesta hipotetizar que, leyéndola para su cuento "El impostor inverosímil Tom Castro", leyó — o *releyó* — los artículos pertinentes para su Lazarus Morell.

No menos fundamental es anotar que ambas entradas enciclopédicas dan como evento y fecha clave la recomendación lascasiana a Carlos V. Esto es, ambos artículos, como Borges, echan mano a la petición de 1517 y no a la sugerencia original de 1516. Unida a los ecos estilísticos anteriores, esta suerte de *error conjuntivo* confirmaría el origen de la viñeta histórica con la que arranca su primera colección de cuentos. No obstante, ella no explicaría la impiedad de su retrato. Creo razonable sugerir, por lo tanto, que todo salió de la *Historia* de Robertson, así como de los artículos vástagos de la *Enciclopedia Británica*: la fecha, la brutal paradoja de salvar a unos condenando a otros, el tono de superioridad, la culpa. Otras lecturas, de seguro, colaboraron en la construcción de su imagen: William Prescott — lectura de infancia del argentino — habla de Las Casas como de un *filántropo*;[27] Vicente Rossi culpa de la esclavitud, en general, y de la americana, en particular, a las religiones y los religiosos.[28] Pero — como diría treinta años más tarde el poeta de "Everness" (1963) — "ya todo está" en los préstamos de Robertson.[29]

Borges, sin embargo, supo muy bien que Bartolomé de Las Casas — el Bartolomé de Las Casas nacido en Sevilla, en 1484, arribado al Nuevo Mundo, en 1502, y muerto en Madrid, en 1566 — no fue el creador de la esclavitud negra en América, ni el responsable de sus innumerables consecuencias, incluida "la culpable y magnífica existencia del atroz

[27] Prescott, William H. *History of the Conquest of Peru*. Philadelphia: J.R Lippincott Company, 1893: 219; 399.

[28] Rossi, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1956: 41–42. Su conocimiento de Rossi es explícito aun en el texto mismo de "El atroz redentor Lazarus Morell" (Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, 1: 597). En el caso del libro de Prescott, *History of the Conquest of Peru*, su lectura se confiesa con cierta nostalgia en "Autobiographical Notes" (Borges, Jorge Luis. *Autobiographical*: 30).

[29] Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, 2: 479.

redentor Lazarus Morell".[30] Todas sus fuentes para la cuestión — directas, como la *Britannica*, e indirectas, como Herrera y Robertson —, *todas* conocieron esta verdad histórica. Gracias a los préstamos de Herrera y Tordesillas, el historiador escocés supo muy bien que la importación de africanos había comenzado mucho antes de la propuesta de Las Casas, escribiendo, por ejemplo, que "[c]uando menos desde el año mil quinientos tres, se habían enviado al Nuevo Mundo unos cuantos esclavos negros. En el año mil quinientos once, Fernando permitió su importación en mayores cantidades";[31] por lo mismo, también lo supo la *Enciclopedia Británica*.[32] Sus fuentes admitidas, en cambio, no pudieron enseñarle nada a Borges sobre Las Casas, pues ni las páginas de Mark Twain (*Life on the Mississippi*) ni las de Bernard Devoto (*Mark Twain's America*) lo mencionan.[33]

Pero la realidad histórica, con sus incómodas sutilezas y verídicas complejidades, era para Borges más real que cierta; era quizá por ello *inverosímil*. Borges debía ignorarla para que su *P. Bartolomé de Las Casas*, con su desdichado error definiéndolo para siempre, fuese comprensible, seguro, monolítico. Debía también ignorarla para que "[e]l hecho, quizá falso" históricamente pudiera "ser verdadero como símbolo" y, así, el primer cuento de su primera colección de cuentos, *Historia universal de la infamia*, tuviera un comienzo igualmente infame.[34]

REFERENCIAS

Adorno 1992 — Adorno, Rolena. *The Intellectual Life of Bartolomé de Las Casas*. New Orleans, LA: Graduate School of Tulane University, 1992.

[30] Ibid., 1: 597.

[31] "As early as the year one thousand five hundred and three, a few negro slaves had been sent into the New World. In the year one thousand five hundred and eleven, Ferdinand permitted the importation of them in greater numbers" (Robertson. *History of America*: 225–226).

[32] "Slavery": 221–222.

[33] Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, 1: 642. Cf. Twain, Mark. *Life on the Mississippi*. New York: The Heritage Press, 1980; Devoto, Bernard. *Mark Twain's America*. Chautauqua: Chautauqua Institution, 1933.

[34] Ibid.: 424. Distorsiono las palabras de "Nota sobre Walt Whitman", pero no su sentido. He aquí el fragmento en su contexto: "Es fama que Enrique I de Inglaterra no volvió a sonreír después de la muerte de su hijo; el hecho, quizá falso, puede ser verdadero como símbolo del abatimiento del rey." Cf. con las palabras del cuento "Historia del guerrero y de la cautiva": "Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo" (Ibid., 1: 1010).

Adorno 2007 — Adorno, Rolena. *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.

Balderston 2016 — Balderston, Daniel. “Biografías infames: reflexiones sobre cuatro manuscritos de los cuentos de *Historia universal de la infamia.*” *Variaciones Borges,* no. 42 (2016): 217–231.

Christ 1976 — Christ, Ronald. “Jorge Luis Borges.” *Writers at Work. The Paris Review Interviews*. Fourth Series, edited by George Plimpton, 109–146. New York: The Viking Press, 1976.

Clayton 2011 — Clayton, Lawrence A. *Bartolomé de las Casas and the Conquest of the Americas*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

Giménez Fernández 1953 — Giménez Fernández, Manuel. *Bartolomé de Las Casas*. Vol. I: “Delegado de Cisneros para la reformación de las Indias (1516–1517).” Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos, 1953.

Green 2016 — Green, Bryan David. “La geometría política y la lectura posthumanista en *Historia universal de la infamia*.” *Taller de Letras*, no. 58 (2016): 29–46.

Jenckes 2007 — Jenckes, Kate. *Reading Borges After Benjamin*. Albany: State University of New York Press, 2007.

Lawrence 2011 — Lawrence, Jeff. “An American History of Infamy.” *Variaciones Borges*, no. 31 (2011): 161–179.

Molloy 1994 — Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Durham: Duke University Press, 1994.

Penick 1989 — Penick, James Lal. “John A. Murrell: A Legend of the Old Southwest.” *Tennessee Historical Quarterly* 48, no. 3 (1989): 174–183.

Waisman 2005 — Waisman, Sergio. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Wagner, Parish 1967 — Wagner, Henry Raup y Helen Rand Parish. *The Life and Writings of Bartolome de las Casas*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1967.

Warnes 2019 — Warnes, Christopher D. “The Universally Recurring Patterns of ‘El atroz redentor Lazarus Morell’”. *Variaciones Borges*, no. 47 (2019): 25–42.

© 2024, Рикардо Монсальве
Дата поступления в редакцию: 14.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 24.09.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Ricardo Monsalve
Received: 14 May 2024
Approved after reviewing: 24 Sept. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-154-174
https://elibrary.ru/DQIMVA
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Нина МОРОЗ

ПРЕВРАЩЕНИЯ ЗОЛОТОГО ЖУКА: ПРОЗА ЭДГАРА ПО В СОВЕТСКИХ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ

Аннотация: В статье рассматриваются комплексы иллюстраций к малой прозе Эдгара По, созданные советскими художниками разных поколений и выходившие в советских изданиях от периода нэпа до перестройки. Основное внимание уделено иллюстрациям Д.И. Митрохина, А.Д. Силина, Н.В. Кузьмина, В.А. Носкова, С.А. Соколова. Нашей целью было не только описать уникальный творческий стиль каждого художника и проанализировать сложные отношения иллюстраций с текстом По, но и поместить иллюстрации в историко-культурный контекст, соотнести с издательскими предпочтениями, требованиями рынка или советской цензуры, представлениями о месте Эдгара По в библиотеке советского человека. На протяжении долгого времени основным объектом иллюстрирования для советских художников были так называемые «логические» новеллы По, прежде всего «Золотой жук». Интересно, как далеко художники уходят от ориентации на занимательность и насколько многообразны при этом оказываются их подходы к материалу — от экзотизации пейзажей у Митрохина до установки на изображение мимолетности жизни у Кузьмина и отголосков киноэстетики у Соколова. Готика Эдгара По представлена в советских иллюстрациях очень ограниченно. Это работы Силина 1920-х гг., в которых обнаруживается влияние британской книжной графики предыдущих десятилетий, и иллюстрации Носкова в серии «Библиотека всемирной литературы», ориентированные на метафору (1976). Иллюстрированные издания 1960–1970-х гг. отражают закрепление По в статусе «классика» для взрослой и подростковой аудитории. Важную роль играет размещение иллюстраций в книжных сериях — от престижной «Библиотеки всемирной литературы» до «Мира приключений».

***Ключевые слова*:** Эдгар По, американская литература, иллюстрированная книга, искусство книги, советское книгоиздание.

Информация об авторе: Нина Анатольевна Мороз, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-0365-0486. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com.

Для цитирования: *Мороз Н.А.* Превращения золотого жука: проза Эдгара По в советских иллюстрациях // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 154–174. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-154-174

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-154-174
https://elibrary.ru/DQIMVA
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Nina MOROZ

METAMORPHOSES OF THE GOLD BUG: SOVIET ILLUSTRATIONS FOR EDGAR POE'S PROSE

Abstract: The paper deals with illustrations for Edgar Allan Poe's short stories, created by Soviet artists of different generations and published in different decades, from the New Economic Policy period to perestroika. Our main focus are the illustrations of Dmitri Mitrokhin, Alexandr Silin, Nikolai Kuzmin, Vladimir Noskov and Sergey Sokolov. Our aim was not only to describe unique personal style of each artist or to analyze the complex relationship between the illustrations and Poe's text, but also to put the illustrations in historical and cultural context, find their correlation with the publishers' preferences, market or censorship requirements, and, in general, the idea of Poe's place in a Soviet library. Poe's "tales of ratiocination", in particular "The Gold Bug", used to be the main object of Soviet illustrators' interest for a long period of time. Interestingly enough, they avoid plain entertaining position and take various approaches, e.g. exoticism in Mitrokhin's landscapes, Kuzmin's representation of transience of life, or references to film aesthetics in Sokolov's illustrations. Poe's Gothic tales were rarely illustrated in USSR. Alexandr Silin's illustrations of the 1920s were strongly influenced by British book design of the previous decades. Vladimir Noskov created his metaphorical illustrations for a Soviet book series "Library of World Literature" ("Biblioteka vsemirnoi literatury", 1976). Soviet illustrated editions of Poe's prose in 1960–1970s reflect his status of a canonizes "classic" author for both adult and young adult readers. Especially important are the illustrations in various book series, from prestigious "Library of World Literature" to popular "World of Adventures" ("Mir priklucheniy").

Key words: Edgar Poe, American literature, illustrated books, book art, Soviet publishing industry.

Information about the author: Nina A. Moroz, PhD in Philology, Assistant Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-0365-0486. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com.

For citation: Moroz, Nina. "Metamorphoses of the Gold Bug: Soviet Illustrations for Edgar Poe's Prose". *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 154–174. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-154-174

Проза Эдгара По, казалось бы, не соответствовавшая советским идеологическим запросам, издавалась в СССР начиная с первого послереволюционного десятилетия. О рецепции По в России и СССР, переводах По на русский язык написано немало (см.: [Николюкин 2022, Зверев 2000, Осипова 2004, Осипова 2017, Urakova 2014, Гроссман 1998, Boyle 1999] и др.), однако не столь часто в фокусе исследовательского внимания оказывалась «оболочка», в которой творчество По достигало советских читателей: формат и тиражи изданий, наличие вступительных статей и комментариев, иллюстрации. Нам особенно интересен последний пункт. Изучая иллюстрированные издания По, предназначенные для разных аудиторий, можно обнаружить, как менялось его место на литературной карте советского читателя, какие типы новелл и отдельные произведения выдвигались на первый план. Мы рассмотрим несколько иллюстративных комплексов разных десятилетий: от эпохи нэпа с попытками утвердить прозу По в качестве развлекательного чтения, которые соседствуют с отголосками «декадентского» интереса к готике, к 1960–80-м гг. и закреплению По в статусе классика для взрослой и подростковой аудиторий. Отдельный интерес представляет собственно художественная составляющая. Советские иллюстраторы Эдгара По не просто по-разному выстраивают отношения с вербальным текстом, все они по-своему вписаны в традицию книжной графики своей эпохи, по-своему приспосабливаются к советским эстетическим требованиям и государственной издательской политике. Иллюстрациям к произведениям По, выполненными западноевропейскими и американскими художниками, посвящено несколько исследований — например, диссертация К. Дроста [Drost 2006], в которой устанавливается связь между пикториализмом в эстетике По и иллюстрациями разных эпох к «Гротескам и арабескам», или относительно недавняя книга Т. Мэджистрейла и Дж. Слэйтон «Великие иллюстраторы Эдгара По» [Magistrale, Slayton 2021]; выходят каталоги иллюстрированных изданий По [Pollin 1989] и комментированные альбомы иллюстраций [Menges 2007]. К сожалению, советские иллюстрации к прозе По пока не получили такого исследовательского внимания.

Некоторые исследователи книжной графики рассматривают иллюстрацию как вспомогательный элемент, визуальный комментарий, который облегчает восприятие литературного произведения — например, в книгах для детей. Именно так видит иллюстрации Х.Н. Брауна к роману Диккенса «Записки Пиквикского клуба» Майкл Стайг: «Это

постоянный [букв.: подстрочный, running] комментарий на языке визуальных образов к вербальному тексту» [Steig 1978: 34]. Элан Мэйл считает, что «рисунок должен выбирать между важными деталями и ненужными отклонениями и использовать наиболее подходящий визуальный язык, чтобы представить содержание наиболее точно» [Male, 2007: 39]. Нам бы хотелось увидеть более сложные способы взаимодействия разных типов текста — визуального и вербального — в широком историко-культурном контексте, как это делают, например, авторы недавнего исследования «Адаптация и иллюстрация: новая картография» [Adaptation 2024]. Нам также близок подход Кейт Ньювелл:

> Иллюстрация включается в сеть адаптаций, предлагая определенную иконографию и сгущая произведение в ряд репрезентативных сцен, моментов и элементов. Те аспекты прозаического произведения, которые изображают иллюстраторы (и то, как они это делают), определяют, какие аспекты произведения получат особую значимость для читателя [Newell 2017: 64–65].

На рубеже XIX–XX вв. в России выходят два собрания сочинений, в которых новеллистика По представлена наиболее полно: двухтомное собрание рассказов в переводе М.А. Энгельгардта 1896 г. и пятитомник с переводами К.Д. Бальмонта (1901–1912), в который, помимо прозы, вошли стихи и избранные письма По. Отдельные рассказы выходят в переводах Зиновия Львовского и Льва Уманца, публикуются анонимные переводы. При всем интересе к творчеству Эдгара По, в России не было создано ярких иллюстраций к его произведениям, в то время как в Западной Европе и США на рубеже веков и в первые десятилетия XX в. выходят многочисленные издания с работами Обри Бердсли, Артура Рэкхема, Хэрри Кларка, Эдмунда Дюлака и других. Дореволюционные российские собрания сочинений По не иллюстрированы. В дешевых изданиях иллюстраций либо вовсе нет, либо они воспроизводятся в плохом качестве, без упоминания имени автора, как в сборнике «Необыкновенные рассказы» издательства Сытина (1908), где использованы работы канадского художника Фредерика Коберна.

«Интерес к По заметно ослабел в годы войн и революций» [Осипова 2017: 146], однако в 1921–1929 гг., в период нэпа, когда одно за другим появляются новые государственные, кооперативные и част-

ные издательства, ориентированные на разные аудитории, в СССР выходят девять изданий прозы По[1]. Шесть из девяти изданий — дешевые книги карманного формата, для массового читателя, вышедшие в различных сериях («Универсальная библиотека», «Библиотека сатиры и юмора», «Приложение к журналу “Чудак”»). Все они небольшие по объему — от одной до четырех новелл в книге. В плане выбора произведений можно заметить, что в них преобладают не «страшные», но авантюрные, «логические»[2] и сатирические рассказы — «Золотой жук», «Очки», «Жульничество как одна из точных наук», «Похищенное письмо» и другие. В «Библиотеке сатиры и юмора» издательства «Земля и фабрика» По попал в число «юмористов», таких как А. Аверченко, М. Зощенко, А. Чехов, Марк Твен, Джером К. Джером, С. Ликок и других. В нескольких предисловиях к таким сборникам делается попытка противопоставить «“страшным”, “таинственным”, “гробовым и загробным” рассказам»[3] По более «здоровую» часть его наследия.

Несмотря на то что советские издания По карманного формата 1920-х гг. ориентированы на массового читателя, в них, как и в дореволюционных, отсутствуют внутренние иллюстрации. Встречается рисованная обложка («Последняя шутка», художник не указан) или фронтиспис с фотопортретом Эдгара По («Колодец и маятник»). Это отчасти связано со стремлением удешевить книгу, но издатели не прибегают к такому средству усилению занимательности, как иллюстрации.

Два издания 1920-х гг., интересные в первую очередь своими иллюстрациями, которые вступают в сложные отношения с текстом

---

[1] *По Э.* Золотой жук / пер. с англ. Пб.: Аквилон, 1922; *По Э.* Рассказы / пер. К.Д. Бальмонта. Ростов-на-Дону: Госиздат, 1923; *По Э.* Приключения Артура Гордона Пима / пер. с франц. М.; Л.: Госиздат, 1923 (Универсальная библиотека); *По Э.* Небывалый аэростат // Летные приключения: были и факты. Сборник рассказов / под ред. К.Г. Вейгелина. Л.: Научное книгоиздательство, 1925 (Библиотека журнала «В мастерской природы»); *По Э.* Очки / пер. с англ. под ред. Арго. М.; Л.: Земля и фабрика, 1926 (Библиотека сатиры и юмора); *По Э.* Последняя шутка: рассказы / пер. с англ. М. Викторова. М.: Огонек, 1927; *По Э.* Убийство в улице Морг: рассказы / пер. с англ. К.Д. Бальмонта и М.Н. Энгельгардта. Л.: Прибой, 1927; *По Э.* Рассказы (Tales). М.: Огонек, 1929 (Приложение к журналу «Чудак»); *По Э.* Колодезь и маятник (The Pit and the Pendulum) / пер. с англ. Е. Кальмеер. М.: Огонек, 1929.

[2] По определению самого По — “tales of ratiocination” (из письма Филиппу Куку, цит. по [Quinn 1998: 354].

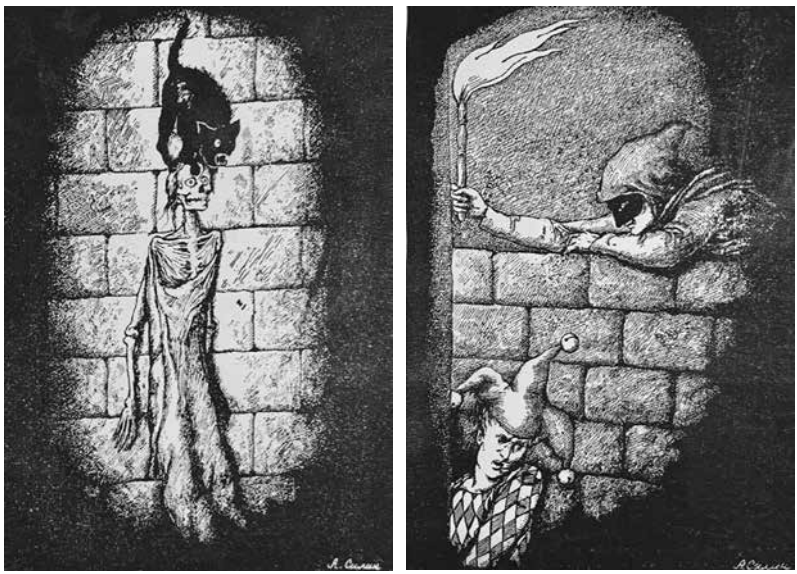
[3] *По Э.* Очки. С. 3.

новелл, предназначены не для массовой аудитории. Публикация обеих книг, вероятно, была возможна только в короткий период нэпа, отличавшийся разнообразием книжной продукции. Это издания с иллюстрациями Д.И. Митрохина и А.Д. Силина. Оба издания позволяют говорить о преемственности по отношению к книжной культуре предыдущего периода и как будто не учитывают требования времени, дух послереволюционной эпохи. Оба не имеют предисловий, задачей которых было бы затушевать «болезненные» мотивы в творчестве По. Единственным инструментом интерпретации остаются иллюстрации.

Мы начнем с иллюстраций Силина (слегка нарушив хронологию), потому что стилистически они как будто «запаздывают» лет на десять. Сборник «Рассказы» вышел в Ростове-на-Дону в 1923 г. тиражом две тысячи экземпляров. Он содержит нетипичный для своей эпохи набор произведений: четыре «страшных» новеллы По — «Черный кот», «Бочонок амонтильядо», «Продолговатый ящик» и «Колодец и маятник», и стихотворение «Ворон», все в переводе К. Бальмонта. Автор иллюстраций, художник Александр Дмитриевич Силин (1883–1942) получил филологическое образование в Московском университете, а потом учился в рисовальных классах Строгановского училища и частных художественных школах и заявил о себе как о самостоятельном художнике в середине 1900-х гг. Творчество Силина отражает общий для российских графиков рубежа веков интерес к английской книжной иллюстрации. Это прежде всего реформа Уильяма Морриса и его последователей, концепция «Прекрасной книги» — синтетического или «органического искусства»[4], соединяющего литературу, живопись и декоративные элементы. Моррис изучает средневековые манускрипты, книги Раннего Возрождения, каллиграфию. Силин, очевидно, знаком с творчеством Уолтера Крейна, популярного в России, а в своих книжных миниатюрах 1900-х гг. явно подражает Обри Бердсли. Иллюстрации Силина публикуются в том числе в символистских журналах «Золотое Руно» и «Весы». После революции Силин перебирается в Ростов-на-Дону, читает лекции по истории искусства. С 1923 г. он начинает работать над книжными знаками, экслибрисами, и остается в этой области прикладного искусства. Судя по всему, «Рассказы» По стали его последней работой в области книжной иллюстрации.

[4] Morris, William. *The Ideal Book: Essays and Lectures on the Arts of the Book,* ed. by W.S. Peterson. Berkeley, CA: University of California Press, 1982: 15.

В издании 1923 г. каждый рассказ сопровождается гравюрой на отдельном листе внутри текста и графической концовкой. Здесь, как и в раннем творчестве Силина, и в его более поздних экслибрисах, можно увидеть явственное влияние британской книжной графики. Силин создает «хорошо сделанную», выверенную в композиционном отношении книгу. Эффект рождается на пересечении этой «сделанности» и изображаемого ужаса (и в этом можно увидеть параллели с эстетикой самого По). Силин изображает замершие говорящие взгляды, тела в аффектированных позах, телесное оцепенение, которое подчеркивается контрастной светотенью — световым пятном, выхватывающим фигуру из окружающей ее темноты. Если говорить о выборе эпизода, художник предпочитает моменты наибольшего эмоционального напряжения, отражающего ужас встречи со смертью. С этой точки зрения работы Силина можно было бы сопоставить с ил-



Александр Силин. «Черный кот»; «Бочонок амонтильядо» (1923)

люстрациями ирландца Хэрри Кларка в издании *Tales of Mystery and Imagination* Э. По[5], вышедшем в том же 1923 г. (и вряд ли доступном Силину в Ростове-на-Дону). Ничего подобного в советских изданиях

[5] Poe, Edgar A. *Tales of Mystery and Imagination*, ill. by Harry Clarke. New York: Brentano's Publishers, 1923.

По больше не будет. В трех новеллах из четырех иллюстрируется развязка или даже разгадка тайны в финале новеллы: черный кот на голове у скелета («Черный кот»), Фортунато в момент, когда он осознает, что попался в ловушку («Бочонок амонтильядо»), мистер Уайет над телом жены («Продолговатый ящик»). Исключение составляет иллюстрация к рассказу «Колодец и маятник», которая фиксирует момент приближения наибольшей опасности.

В свою очередь, декоративные концовки можно интерпретировать как выход в измерение вечности или посмертного существования. У них абстрактный фон, в трех случаях они имеют условную форму овального пятна. Это навязчивое *изображение*, своеобразные эмблемы вечного наказания или вечного страдания — отпечаток черного кота-висельника на сырой штукатурке или рисунок демонов на стенах кельи («Колодец и маятник»). Образ Уайета на дне морском, самая декоративная из заставок, соответствует навязчивому видению рассказчика в финале. Такого видения нет в финале новеллы «Бочонок амонтильядо» (рассказчик-убийца только слышит звон бубенчиков), но оно появляется в концовке Силина — череп Фортунато в шутовском колпаке.

Александр Силин. «Черный кот»; «Колодец и маятник»; «Бочонок амонтильядо» (1923)

В 1922 г. в издательстве «Аквилон» вышло отдельное издание рассказа «Золотой жук» с иллюстрациями Дмитрия Митрохина. «Аквилон» — петроградское частное издательство, которое существовало с 1921 по 1924 гг. и ставило своей задачей поощрение книжно-графического искусства. Издательство сотрудничало с оставшимися в советской России участниками объединения «Мир искусства» и выпустило всего 22 книги — с иллюстрациями М. Добужинского, Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина и других художников. Все книги выходили небольшими тиражами — от 500 до 1500 экземпляров, в хорошем полиграфическом качестве. Тираж «Золотого жука» — 800 экземпляров.

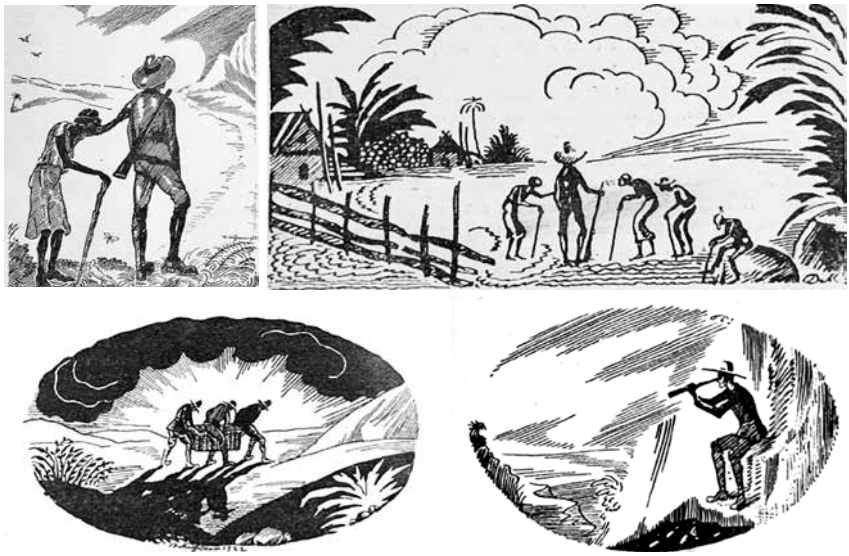
Дмитрий Исидорович Митрохин (1883—1973), ровесник Силина, получил известность как график в 1910-е гг., в период сотрудничества с издательствами И.Н. Кнебеля, «М. и С. Сабашниковы», «Голике и Вильборг», художественными и литературными журналами. Отличительные черты Митрохина-иллюстратора, близкого «Миру искусства», — лаконизм, орнаментальность, стилизация (от Бердсли до русского лубка и японской миниатюры). В это время Митрохин, как и Силин, активно интересуется британской книжной культурой, причем этот интерес получает у него практическое выражение. В 1916 г. он иллюстрирует книгу Артура Рэнсома «Русские сказки старого Питера»[6], которая выходит в Лондоне на английском языке для английского читателя. Рэнсом — писатель, исследователь русского фольклора, знакомец Алексея Ремизова и Константина Сомова, знаток искусства книги. Как указывает Т.Ф. Верижникова, исследовательница иллюстрации, для Митрохина эта работа означала не просто погружение в традицию английской книжной графики, но и «осознанный пересмотр художественной манеры»: «…весь ансамбль книжных графических элементов — заставок, концовок, страничных иллюстраций создает единую образную раму, заключающую отдельные сюжеты» [Верижникова 2005: 121, 127].

С этим багажом Митрохин приступает к иллюстрированию По. Нужно учесть, что, в отличие от готических рассказов, которые иллюстрирует Силин, «Золотой жук» — одна из самых популярных и издаваемых новелл По в СССР. «Золотой жук» Митрохина — сложный ансамбль, составленный из фронтисписа, виньеток в начале и конце, инициалов, страничных иллюстраций и иллюстраций меньшего размера разной формы, которые расположены внутри текста. Графический материал присутствует на большинстве разворотов книги.

Во время работы над «Золотым жуком» Митрохин пишет художественному критику Павлу Эттингеру:

> Я надеюсь, что в дальнейших работах та декоративность и ясность, которой я все время добиваюсь, сочетается с рассказом, «анекдотом». Я начинаю думать, что иллюстратор не должен бояться «литературы» [цит. по: Русаков 1966: 67].

[6] Ransome, Arthur. *Old Peter's Russian Tales*, ill. by Dmitri Mitrokhin. London, New York: Thomas Nelson and Sons, 1916.



Дмитрий Митрохин. «Золотой жук» (1922)

В последовательности иллюстраций Митрохин создает свое повествование, которое находится во взаимодополняющих отношениях с повествованием По.

Всего на одной страничной иллюстрации представлено обсуждение шифра — Легран и рассказчик сидят за столом. И хотя здесь можно заметить игру с перспективой и условность в изображении интерьера, из всех иллюстраций в книге человеческие фигуры здесь изображены наиболее реалистично, с фронтальным освещением, без контрастных теней. Собственно, остальные иллюстрации, посвященные удивительной находке и поискам клада, в комплексе работают на создание эффекта экзотического или даже «потустороннего». В «рассказе» Митрохина ведущую роль играет контраст света и темноты, белых и темнокожих персонажей — взаимодействуют стройные мужчины в ковбойских шляпах и высоких сапогах и афроамериканцы с гротескно негроидными чертами, зачастую в скрюченных, согбенных позах. Митрохин предпочитает профильные изображения или даже вид со спины: персонажи как будто обращены в собственную реальность. Очень интересно расположен источник света — позади фигур, чтобы сделать их контрастными.

Иллюстрации меньшего размера, занимающие обычно около трети страницы, вписанные в овал или прямоугольник, отличаются от страничных усилением эффекта условности, «сделанности», декоративности. Это экзотические пейзажи острова Сэлливана с пальмами и морем, общие планы, в которые вписаны крохотные человеческие фигуры. Митрохин активно пользуется техникой силуэтирования — фигуры показаны на большом отдалении, или на закате, или подсвечены фонарем. Наибольшей условностью отличаются небольшие иллюстрации, имеющие отношение к пиратской теме и, соответственно, принадлежащие другому типу экзотики — корабль пиратов и портрет капитана Кидда. При этом их совсем немного, негры для Митрохина оказываются интереснее пиратов.

Эпоха нэпа заканчивается, и в 1930-е выходит всего одно издание По — «Избранные рассказы», выпущенное издательством «Художественная литература» в 1935 г. под редакцией С.С. Динамова. Динамов предпосылает сборнику обстоятельную статью, в которой стремится обосновать ценность По для советского читателя: Эдгар По — «поэт последних степеней распада»[7], представитель гибнущей аристократии в мире поднимающего голову капитализма, но при этом большой художник, предтеча научной фантастики и детектива. С предисловием перекликается фронтиспис Евгения Белухи — гротескно-сатирическая иллюстрация к новелле «Король-чума» (единственная иллюстрация в книге), как бы запечатлевшая мир распада: полутьма, гримасы и оплывшие тела посетителей трактира, скелет, висящий над столом.

В следующем десятилетии государственные издательства начинают поощрять интерес молодой аудитории к По, причем его роль критика буржуазной действительности уже не выдвигается на первый план. В 1943, 1945, 1946 и 1955 гг. крупными тиражами выходят небольшие иллюстрированные издания (одна–две новеллы), в которые неизменно включается «Золотой жук»[8]. По занимает место классика подростковой литературы в ее занимательной, развлекательной ипо-

[7] *Динамов С.* Творчество Эдгара По // По Э. Избранные рассказы / пер. с англ. под ред. и с предисл. С.С. Динамова. М.: Гос. изд-во «Худож. лит.», 1935. С. 42.

[8] *По Э.* Золотой жук: сборник рассказов американских классиков / сост. А. Старцев. М.; Л.: Детгиз, 1943; *По Э.* Золотой жук: Рассказы. М.: Военное изд-во Наркомата обороны, 1945 (Библиотечка журнала «Красноармеец»); *По Э.* Золотой жук. М.; Л.: Детгиз, 1946; *По Э.* Золотой жук. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. В двух случаях вместе с «Золотым жуком» помещают «Овальный портрет» или «Низвержение в Мальстрем».

стаси[9]. За короткий промежуток времени его дважды издает «Детгиз», в 1960-е будет издавать «Детская литература». Кроме того, «Золотой жук» выходит в «Библиотечке журнала “Красноармеец”». Тем интереснее, что иллюстрации в этих изданиях не ставят целью усиление занимательности.

Все три книги 1940-х гг. проиллюстрировал Николай Васильевич Кузьмин (1890–1987) — один из лучших книжных графиков 1930-х гг., член группы «Тринадцать» (и муж Татьяны Мавриной). У Кузьмина изначально другие, не «мирискуснические» ориентиры, французы, а не англичане — Оноре Домье, Рауль Дюфи; как и его коллеги по объединению, он придерживался принципов быстрого или «темпового» рисунка, который должен был отразить мимолетность жизни. Пытаясь оправдать свою «буржуазную» эстетику, участники «Тринадцати» писали А.В. Луначарскому перед выставкой 1931 г.: «Здоровое и радостное восприятие жизни, чуждое готических изломов и душевной неуравновешенности, является основным устремлением этой группы» [цит. по Художники 1986: 131]. Тем не менее группа была обвинена в «яром западничестве» и разгромлена. Кузьмин, однако, нашел себя в книжной иллюстрации: сотрудничал с издательством “Academia” (до его закрытия), прославился иллюстрациями к «Евгению Онегину» (1933), во время работы над которыми изучал черновики Пушкина, стараясь воспроизвести беглую манеру пушкинских набросков. В 1930–1950-е гг. иллюстрировал как русскую, так и западную классику (Гоголь, Лесков, Мюссе, Э. де Гонкур, «Баллады и песни английского народа» и др.).

Рисунки к «Золотому жуку» в издании 1943 г. демонстрируют тот компромисс, к которому пришел Кузьмин в работе иллюстратора. Можно вспомнить, что «формалистические эксперименты» в детской иллюстрации подвергались гонениям в середине 1930-х, как и другие яркие явления в искусстве этой эпохи. Так, в газете «Правда» в 1936 г. анонимный критик громит иллюстрации В.В. Лебедева и В.М. Конашевича, а также «кудреватую фирму “Академия”»:

[9] Примечательно, что первая публикация «Золотого жука» в России (и первая публикация По на русском языке) состоялась в 1847 г. в журнале «Новая библиотека для воспитания». В.Г. Белинский в своей рецензии усомнился в воспитательном потенциале новеллы: «…мы решительно не понимаем, зачем помещена в «Библиотеке для воспитания» сказка “Золотой жук”? А что ручается, что это не сказка, а анекдот, а если и анекдот, что в нем хорошего для детей? Разве то, что он разовьет в них манию к отыскиванию кладов?..» (цит. по: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. С. 142).

Нигде формализм не разоблачает себя до такой степени как в рисунках для детей. Именно здесь со всей силой выступают его внутренняя пустота, мертвечина, гниль. Пачкотня в детской книге глубоко реакционна, потому что она отрицает полностью и начисто весь реальный детский мир [10].

Николай Кузьмин. «Золотой жук» (1943)

Иллюстрации Кузьмина к По сохраняют манеру мимолетного наброска, но это довольно сдержанный контурный или штриховой рисунок с общей установкой на реалистичность изображения. Оставаясь на приемлемых для советской художественной критики позициях, Кузьмин все-таки решает интересные ему эстетические задачи. При этом он не старается сделать иллюстрацию «занимательной», не увлекается повествовательностью, не играет ни с американской, ни с пиратской экзотикой. Нет ни самих пиратов, ни черепа, ни клада, а жук появляется только на титульном листе. Эпоха обозначена одеждой персонажей — советский читатель должен был легко опознать «пушкинскую» крылатку и цилиндр (а начитанный школьник мог вспомнить, что Пушкин и По были современниками). Три страничные и полустраничные иллюстрации фиксируют как бы случайно выхваченные из жизни мгновения. Из них непосредственно ориентирована на сюжет По имеет только одна иллюстрация — обсуждение шифра в домике Леграна. Кузьмин делает рассказчика немного похожим на Эдгара По — так в иллюстрациях к «Онегину» появляется сам Пушкин. Другие две (в издании 1946 г. — три) иллюстрации изображают движение персонажей и динамику природных объектов: Юпитер

[10] «О художниках-пачкунах» // Правда. 1936. 1 марта. Цит. по: Против формализма и натурализма в искусстве. Сб. статей. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937. С. 12–13.

и Легран бегут, крылатка Леграна развевается от быстрого движения; Юпитер залезает на дерево под сильным ветром, который колеблет ветки и одежду наблюдателей. На общих планах фигуры намечены эскизно, персонажи почти неотличимы друг от друга. На иллюстрациях Кузьмина к «Низвержению в Мальстрем» 1946 г. эффект сильного ветра сохранится — в сочетании с динамикой морской стихии. Правда, нельзя не отметить, что в изданиях 1945 и 1946 гг., с более низким качеством полиграфии, легкость рисовки исчезает, штриховка становится более плотной и грубой.

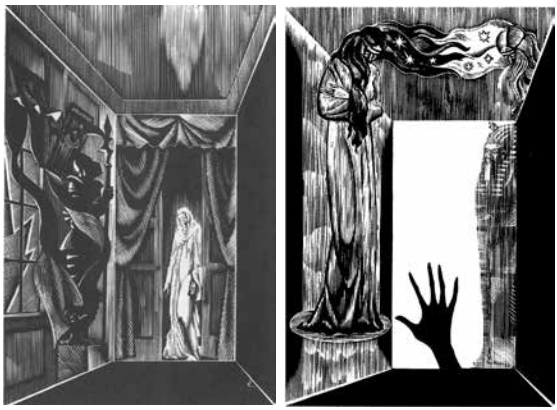
В период оттепели в СССР рождается новый подход к оформлению книги, которое начинает рассматриваться как самостоятельное искусство, активно развивается книжная графика, совершенствуется полиграфия. На этом фоне книга не только становится важным эстетическим объектом и предметом потребления (часто — редким, желанным), но и официально наделяется символической значимостью — начинает транслироваться образ СССР как «самой читающей страны».

Издания прозы По отражают описанные выше процессы. Если взглянуть на иллюстрированные издания 1960–1980-х гг. внимательно, мы увидим, как продолжаются две наметившиеся в предыдущие десятилетия тенденции в публикациях наследия По — во-первых, окончательное закрепление Эдгара По в статусе классика, уже не нуждающегося в идеологическом оправдании советских комментаторов, а во-вторых, подтверждение статуса По как автора приключенческой литературы, предназначенной для юношеской аудитории.

В 1976 г. том избранных стихов и новелл По вышел в престижной серии «Библиотека всемирной литературы»[11]. Иллюстрации выполнил Владимир Александрович Носков (1926–2007) — художник совсем другого поколения, чем Митрохин, Силин и Кузьмин, опирающийся на опыт своего учителя Андрея Гончарова и традиции Владимира Фаворского, учителя Гончарова, классика советской книжной графики. Вслед за своими предшественниками он предпочитает технику ксилографии или линогравюры. Носков проиллюстрировал «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», три стихотворения и 10 новелл. В числе последних — «Золотой жук», «Падение дома

[11] *По Э.А.* Стихотворения; Проза. М.: Худож. лит., 1976. (Б-ка всемирной литературы. Серия вторая. Литература XIX века. Т. 37.)

Ашеров», «Лигейя», «Элеонора», «Колодец и маятник». Иллюстрации страничные, на отдельном листе, по одной иллюстрации на произведение, но не обязательно внутри текста произведения (так во всей серии «БВЛ»).



Владимир Носков. «Падение дома Ашеров»; «Лигейя» (1976)

Носков создает условное трехмерное пространство, близкое театральной декорации. Реальность дробится на несколько плоскостей — она, как сцена, разомкнута по направлению к зрителю и замкнута для персонажей, которые оказываются заперты внутри. Позы и жесты персонажей аффектированы и в большинстве случаев статичны. Если в иллюстрациях к сатирическим новеллам Носков прибегает к гротеску, женские персонажи готических новелл наделены абстрактной и торжественной красотой. Абстракция доводится до логического завершения в силуэтных фигурах. За счет техники исполнения контраст черного и белого становится ведущим изобразительным средством, оказывается символически значимым. Кроме того, Носков, первым из иллюстраторов По в СССР, использует метафоры («Лигейя», «Элеонора»). Насыщенная материальность заменяется эмблемами: например, в «Лигейе» ориентальные детали обстановки сведены к египетскому саркофагу в пустом пространстве.

Нужно учесть, что книга, проиллюстрированная Носковым, была выпушена в рамках серии — и, следовательно, воспринималась как часть большого проекта, отражала его эстетические особенности. «Библиотека всемирной литературы» (1967–1977) состояла из 200 томов, охватывающих мировую литературу от древности до XX в. и воплощала советские представления о классическом литературном наследии человечества. В отличие от академических «Литературных памятников», «БВЛ» была рассчитана на массового читателя — любителя классики. Серия отличалась высоким качеством полиграфии и была оформлена единообразно. Каждый том сопровождался боль-

шой вступительной статьей и комментариями, а также содержал иллюстрации — либо западных художников (Г. Доре, Ж. Гранвиль, Д. Веласкес и др.), либо, чаще, выполненные известными советскими графиками — Дмитрием Бисти, Борисом Свешниковым, Александром Гончаровым и др.

> Редакторы «Библиотеки всемирной литературы» […] поставили своей целью приобщить к […] искусству [книги] широчайшие массы читателей. В художественном оформлении книги они видели не украшение, не дополнение к тексту или разъясняющее его сопровождение, но могучее средство раскрытия образного, идейного, художественного содержания литературного произведения [Чегодаева 1971: 74].

М. Чегодаева, которая так оценивала серию в альманахе Союза художников «Искусство книги», отмечала общую установку на «качество» иллюстрирования, которое обеспечивало единство серии:

> Чем точнее, вернее создан художником или найден художественным редактором образ книги […] тем эта книга современнее, тем лучше увязывается она с другими, столь же удачными томами, как бы далеко по стилю и по времени они ни отстояли друг от друга [Чегодаева 1971: 75].

Борис Дубин, описывая способы формирования позднесоветских домашних библиотек, отмечает, что зачастую книжное собрание выстраивалось именно вокруг серии:

> По своему принципиальному устройству серия воплощает представление о сплошном […] едином и всеобщем времени — монолите культуры […] При этом каждый отдельный образец с его «собственным временем» как бы поглощается большой временной рамкой социального или культурного целого, что дает своего рода формулу включения индивида в крупные социальные порядки, формулу его социализации и образ социализированности [Дубин 2001: 50].

Владимиру Носкову принадлежит эмблема серии «БВЛ» — Пегас. Кроме По, Носков иллюстрирует тома «Средневековый европейский героический эпос» и «Плутовской роман», Лессинга, Филдинга и Харди. За вычетом исторических деталей стилистически они очень

близки: те же крупные фигуры, тенденция к статике, аффектированные жесты, условные пространства, тот же сатирический гротеск. Творчество По получает «классическую» оболочку — и место на полке.

Интересно, что за рамками серии «Библиотека всемирной литературы» в советских иллюстрациях так и не получила дальнейшего развития фантастическая линия По, хотя в 1960-х появились яркие художники, которые поставили перед собой задачу по-новому работать с фантастикой — прежде всего в издательстве «Знание»: Э. Неизвестный, Ю. Соостер, В. Янкилевский, В. Пивоваров и другие. Юрий Соболев, главный художник «Знания», на рубеже 1950–1960-х гг. ставил перед иллюстраторами задачу «превратить невидимое в видимое, раскрыть внутреннюю структуру совершенно необычного» [Соболев 1970: 19]. Как указывает Юрий Герчук, один из крупнейших отечественных исследователей искусства книги, так рождались приемы «остраняющего, преимущественно метафорического иллюстрирования» [Герчук 2014: 437]. Но, видимо, По уже прочно занял другую нишу, которая не отвечала эстетическим запросам «Знания».

Вторая тенденция, согласно которой По занимает место среди других авторов приключенческой литературы для подростков, тоже представлена в иллюстрированных книжных сериях. Это, например, иллюстрации Наума Цейтлина (1909–1997) в серии «Библиотека приключений» издательства «Детская литература» (1967)[12] — реалистические, выполненные в технике контурного рисунка, или иллюстрации Сергея Соколова (1941–1996) в «перестроечной» серии «Мир приключений» (1987)[13], призванной восполнить недостаток изданий авторов, популярных у массовой (в основном подростковой) аудитории.

С.А. Соколов проиллюстрировал шесть новелл — «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Золотой жук», «Очки», «История с воздушным шаром» и, неожиданно для собрания приключенческой прозы, «Лигейя». Иллюстрации страничные, во всех случаях они разделены на две части. Соколов использует новый ресурс для усиления повествовательного начала и прибегает к кинематографическому делению на планы. В верхней, горизонтальной части, обычно дан

[12] *По Э.А.* Золотой жук. *Честертон Г.К.* Странные шаги [рассказы для детей] / послесл. Н. Эйшискиной и Н. Трауберг. М.: Детская лит., 1967.

[13] *По Э.* Убийство на улице Морг. Рассказы. М.: Правда, 1987. («Мир приключений»)

общий или даже дальний план, в нижней, вертикальной, — средний или крупный план. Если в изображении обстановки возможна небольшая стилизация, то лица и фигуры персонажей изображаются реалистически. Более того, художник уделяет большое внимание мимике, стремясь на крупных планах передать эмоции персонажа — испуг, сомнение, отчаяние, что тоже усиливает «кинематографический эффект». Соколов не прибегает к метафорам, он рисует материальный мир, населенный живыми людьми; повторяющийся прием — изображение пар персонажей в разном эмоциональном состоянии (как ни парадоксально, одна из таких пар — восставшая из гроба леди Ровена и рассказчик «Лигейи»).

Сергей Соколов. «Очки»; «Тайна Мари Роже» (1987)

Примечательно, что в этой же манере Сергей Соколов иллюстрировал и другие книги серии «Мира приключений» — антологию «Окрыленные временем» (повести и рассказы о событиях революции и Гражданской войны), фантастический роман Г. Адамова «Изгнание владыки». Вообще Соколов работал с зарубежной прозой гораздо меньше, чем с советскими авторами: Э. По в его наследии соседствует с В. Сухановым, К. Бадигиным, А. Тесленко и другими. Персонажи Эдгара По на иллюстрациях Соколова физиогномически оказываются

неожиданно похожи на героев Гражданской войны и простых советских людей.

Мы останавливаемся на томе По, вышедшем в серии «Мир приключений» в 1987 г., поскольку начиная со второй половины 1980-х визуальная репрезентация «советского Эдгара По» начинает меняться. К концу перестройки и в центральных, и в региональных издательствах проявляется интерес к готической составляющей наследия По. Этот интерес расцветет с появлением многочисленных частных издательств. В позднесоветских и ранних постсоветских иллюстрациях, представленных преимущественно обложками, появляются визуальные воплощения ужаса и тревоги, проявляется интерес к гротескной телесности — зачастую в китчевой стилистике, в дешевом полиграфическом исполнении, но и не только. В 2000–2010-е гг. полноценные комплексы иллюстраций к прозе По создают, например, Леонид Козлов, Кирилл Челушкин и другие художники. Можно сказать, что постсоветская иллюстрация возвращается к темам в творчестве По, которые западноевропейские и американские художники разрабатывают на рубеже XIX–XX вв. Для нас же было интересно проследить, как советским художникам приходилось избегать этого магистрального пути и какими извилистыми тропами удавалось пройти.

ЛИТЕРАТУРА

Верижникова 2005 — *Верижникова Т.Ф.* Искусство книги Англии второй половины XIX — начала XX века. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2005.

Герчук 2014 — *Герчук Ю.Я.* Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб.: Коло, 2014.

Гроссман 1998 — *Гроссман Дж. Д.* Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние / пер. М.А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, 1998.

Дубин 2001 — *Дубин Б.В.* Книга и дом (К социологии книгособирательства) // Дубин Б.В. Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 47–62.

Зверев 2000 — *Зверев А.М.* Эдгар Аллан По // История литературы США. Т. 3. М.: Наследие, 2000. С. 171–221.

Николюкин 2022 — *Николюкин А.Н.* Эдгар По в России // Николюкин А.Н. Собр. соч.: в 4 т. М.: ИНИОН РАН, 2022. Т. 1: Литературные связи России и США: становление литературных контактов.

Осипова 2004 — *Осипова Э.Ф.* Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. СПб.: Изд-во филологического факультета СПбГУ, 2004.

Осипова 2017 — *Осипова Э.Ф.* О переводах Эдгара По в России // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 141–155.

Русаков 1966 — *Русаков Ю.А.* Дмитрий Исидорович Митрохин. Л.; М.: Искусство, 1966.

Соболев 1970 — *Соболев Ю.* Участие художника в научно-популярной книге // Искусство книги. М.: Книга, 1970. Вып. 6: ’65–66. С. 19–29.

Художники 1986 — Художники группы «Тринадцать»: из истории художественной жизни 1920–1930-х годов. М.: Сов. художник, 1986.

Чегодаева 1967 — *Чегодаева М.* Высокое искусство книги (Библиотека всемирной литературы) // Искусство книги. М.: Книга, 1971. Вып. 7. 1967: Полвека советской книжной графики. С. 73–82.

REFERENCES

Adaptation 2024 — *Adaptation and Illustration: New Cartographies*. Edited by Sophie Aymes and Shannon Wells-Lassagne. London: Palgrave Macmillan, 2024.

Boyle 1999 — Boyle, Eloise M. *Poe in Russia.* In *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Edited by Lois Davis Vines, 19–25. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.

Chegodaeva 1967 — Chegodaeva, Maria A. “Vysokoe iskusstvo knigi (Biblioteka vsemirnoi literatury)” [“The High Art of Book (The Library of World Literature)”]. *Iskusstvo knigi*, no. 7 (1971): 73–82. Moscow: Kniga Publ. (In Russ.)

Drost 2006 — Drost, Christian. *Illuminating Poe: The Reflection of Edgar Allan Poe’s Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*. Hamburg, 2006.

Dubin 2001 — Dubin, Boris V. “Kniga i dom (K sociologii knigosobiratel'stva)” [“The Book and the House (On the Sociology of Book Collecting)”]. In Dubin, Boris V. *Slovo — pis'mo — literatura: Ocherki po sociologii sovremennoj kul'tury* [*Word — Writing — Literature: Essays on the Sociology of Modern Culture*], 47–62. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001, (In Russ.)

Gerchuk 2014 — Gerchuk, Juri Ja. *Iskusstvo pechatnoi knigi v Rossii XVI–XXI vekov* [*The Art of the Printed Book in Russia of the 16th–21st Centuries*]. St. Petersburg: Kolo Publ., 2014. (In Russ.)

Grossman 1998 — Grossman, Joan D. *Edgar Poe v Rossii. Legenda i literaturnoe vliianie* [*Edgar Poe in Russia. The Legend and the Literary Influence*]. Translated by M.A. Shereshevskaya. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 1998. (In Russ.)

Hudozhniki 1986 — *Hudozhniki gruppy “Trinadcat'”: Iz istorii hudozhestvennoi zhizni 1920–1930-h godov* [*The Artists of the Group “Thirteen”: From the History of Artistic Life of the 1920s–1930s*]. Moscow: Sovetskii hudozhnik Publ., 1986. (In Russ.)

Magistrale, Slayton 2021 — Magistrale, Tony, and Jessica Slayton. *The Great Illustrators of Edgar Allan Poe*. London: Anthem Press, 2021.

Male 2007 — Male, Alan. *Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective*. Lausanne: AVA Academia, 2007.

Menges 2007 — Menges, Jeff A. *Poe Illustrated*. New York: Dover Publications, 2007.

Newell 2017 — Newell, Kate. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

Nikoliukin 2022 — Nikoliukin, Aleksandr N. "Edgar Poe v Rossii" ["Edgar Poe in Russia"]. In Nikoljukin, Aleksandr N. *Sobraniie sochinenii*: v 4 t. [*Collected Works* in 4 vols], vol. 1: "Literary connections between Russia and the USA: the establishment of literary contacts." Moscow: INION RAS Publ., 2022. (In Russ.)

Osipova 2017 — Osipova, El'vira F. "O perevodah Edgara Poe v Rossii" ["On Edgar Poe's Translations in Russia"]. *Literatura dvuh Amerik*, no. 2 (2017): 141–155. (In Russ.)

Osipova 2004 – Osipova, El'vira F. *Zagadki Edgara Poe. Issledovaniia i kommentarii* [*Edgar Poe's puzzles. Studies and commentaries*]. St. Petersburg: Izdatel'stvo filologicheskogo fakul'teta SPbGU Publ., 2004. (In Russ.)

Pollin 1989 — Pollin, Burton Ralph. *Images of Poe's Works: A Comprehensive Descriptive Catalogue of Illustrations*. Westport (CT.) Greenwood Press, 1989.

Quinn 1998 — Quinn, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

Rusakov 1966 — Rusakov, Juri A. *Dmitrii Isidorovich Mitrohin.* Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1966. (In Russ.)

Sobolev 1970 — Sobolev, Juri A. "Uchastie hudozhnika v nauchno-populiarnoi knige" ["The Artist's Role in a Popular Science Book"]. *Iskusstvo knigi*, no. 6 (1970): 19–29. Moscow: Kniga Publ. (In Russ.)

Steig 1978 — Steig, Michael. *Dickens and Phiz.* Bloomington, ID: Indiana University Press, 1978.

Urakova 2014 — Urakova, Alexandra. "Code for Kids: The Story of the First Translation of 'The Gold-Bug' in Russia." In *Translated Poe*, edited by E. Esplin & M. Vale de Gato, 221–229. Bethlehem: Lehigh University Press, 2014.

Verizhnikova 2005 — Verizhnikova, Tat'iana F. *Iskusstvo knigi Anglii vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [*The Art of Book in England of the Second Half of the 19th – the Beginning of the 20th Century*]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi akademicheskii institut zhivopisi, skul'ptury i arhitektury im. I.E. Repina Publ., 2005. (In Russ.)

Zverev 2000 — Zverev, Aleksei M. "Edgar Allan Poe" ["Edgar Allan Poe"]. *Istoriia literatury SShA* [*The History of American Literature*], vol. 3, 171–221. Moscow: Nasledie Publ., 2000. (In Russ.)

© 2024, Н.А. Мороз
Дата поступления в редакцию: 12.06.2024
Дата одобрения рецензентами: 30.08.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Nina A. Moroz
Received: 12 Jun. 2024
Approved after reviewing: 30 Aug. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191
https://elibrary.ru/DQROOI
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Любовь БУГАЕВА

ВЛИЯНИЕ ТАРКОВСКОГО НА АМЕРИКАНСКУЮ КУЛЬТУРУ («СТРАННЫЙ» И «ЖУТКИЙ» КОСМОС КРИСТОФЕРА НОЛАНА, ДЖОНАТАНА НОЛАНА И АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО)

Аннотация: В США внимание к творчеству Андрея Тарковского неизменно: Тарковский является важным ориентиром и для кинематографистов, и для теоретиков кино. Пол Шрейдер относит режиссера к трансцендентальному кинематографу, более того, вводит понятие «кольцо Тарковского», с которым соотносит трансцендентальное медленное кино, носящее экспериментальный характер. Формы и способы обращения американских режиссеров к Тарковскому, для которых он предстает как культурный ресурс, отличаются разнообразием: от перекличек на уровне визуальных образов и композиции кадра до соответствий на концептуальном уровне и совпадений мировоззренческих позиций. В статье рассматривается фильм «Интерстеллар» (2014) Кристофера Нолана и сценарий к нему Джонатана Нолана в сопоставлении с фильмами Андрея Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979). Автор высказывает предположение, что связь кинематографии Нолана с творчеством Тарковского проявляется при встрече со странным, для которого характерно «присутствие того, что не соответствует (не принадлежит) действительности», или с жутким, для которого характерно «отсутствие отсутствия» или, напротив «отсутствие присутствия» и которое возникает в пространствах, частично или полностью лишенных человека. Обращение к странному и жуткому как режимам повествования, а также солосталгические и ностальгические переживания героя, связанные с «домом», откуда начинается его космическое путешествие, позволяют говорить о создании «атмосферы» в терминологии Гернота Беме. Отсутствие в фильмах о космосе Нолана и Тарковского образов «чужих» и темы контакта с инопланетянами и выдвижение на первый план интимной истории о человеческих чувствах и отношениях, противопоставленной космическим масштабам вселенной, способствует переводу повествования на метафизический уровень. Нолан, как Тарковский, в значительной степени отходит от конвенций жанра научной фантастики. Пристальный анализ сценария и фильма «Интерстеллар» приводит автора к заключению, что подход Джонатана Нолана и Кристофера Нолана к космической теме, приближая их к «кольцу Тарковского», размывает в результате границы фантастического жанра.

Ключевые слова: фантастика, сценарий и фильм, Кристофер Нолан, Джонатан Нолан, Андрей Тарковский, странное, жуткое, атмосфера, ностальгия и солосталгия.

Информация об авторе: Любовь Дмитриевна Бугаева, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, наб. р. Фонтанки, д. 15, лит. А, 191023 Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3984-8386. E-mail: ldbugaeva@gmail.com.

Для цитирования: *Бугаева Л.Д.* Влияние Тарковского на американскую культуру («странный» и «жуткий» космос Кристофера Нолана, Джонатана Нолана и Андрея Тарковского) // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 175–191. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда No 24–28–01588, https://rscf.ru/project/24–28–01588/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191
https://elibrary.ru/DQROOI
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Lyubov BUGAEVA

TARKOVSKY'S INFLUENCE ON AMERICAN CULTURE ("WEIRD" AND "EERIE" COSMOS OF CHRISTOPHER NOLAN, JONATHAN NOLAN, AND ANDREI TARKOVSKY)

Abstract: In the United States, attention to Andrei Tarkovsky's work has been extensive: Tarkovsky is an important reference point for both filmmakers and film theorists. Paul Schrader refers to him as a transcendental filmmaker and, moreover, introduces the notion of "Tarkovsky's ring", with which he correlates transcendental slow cinema that is experimental in nature. The forms and ways that American directors refer to Tarkovsky, who regard him as a cultural resource, are diverse: from overlaps at the level of visual images and frame composition to correspondences at the conceptual level and coincidence of worldviews. The author compares Christopher Nolan's film *Interstellar* (2014) and Jonathan Nolan's screenplay of the same name with Andrei Tarkovsky's films *Solaris* (1972) and *Stalker* (1979). The author suggests that the connection between Nolan's cinematography and Tarkovsky's work is evident in the encounters with the weird, characterized by "the presence of that which does not correspond (does not belong) to reality", and the eerie, characterized by a "failure of absence" or, on the contrary, a "failure of presence", and appearing in spaces that are partially or completely devoid of human beings. The directors' recourse to the weird and the eerie as narrative modes, as well as the solastalgic and nostalgic experiences of the character associated with the "home" from which his space journey begins, allow us to speak of the creation of a special "atmosphere", in the terminology of Gernot Böhme. The absence of image of aliens and the theme of contact with aliens in Nolan's and Tarkovsky's "space odysseys", and the foregrounding of an intimate story about human feelings and relationships, in contrast with the cosmic scale of the universe, contributes to the transfer of the narrative to a metaphysical level. Nolan, like Tarkovsky, departs largely from the conventions of the science fiction genre. A close analysis of the script and film "Interstellar" leads the author to conclude that Jonathan Nolan and Christopher Nolan's approach to the theme of outer space, bringing them closer to the "Tarkovsky ring", blurs the boundaries of the science fiction genre.

Keywords: speculative fiction, screenplay and film, Christopher Nolan, Jonathan Nolan, Andrei Tarkovsky, weird, eerie, atmosphere, nostalgia and solastalgia.

Information about the author: Lyubov D. Bugaeva, PhD, Doctor Hab. in Philology, Professor, St. Petersburg University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 St. Petersburg, Russia; Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky, Fontanka River Emb. 15, lit. A, 191023 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3984-8386. E-mail: ldbugaeva@gmail.com.

***For citation*:** Bugaeva, Lyubov. "Tarkovsky's Influence on American Culture ("Weird" and "Eerie" Cosmos of Christopher Nolan, Jonathan Nolan, and Andrei Tarkovsky)." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 175–191. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-175-191

Acknowledgements: The research is supported by No 24–28–01588, https://rscf.ru/project/24–28–01588/; Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky.

По признанию британского и американского режиссера и сценариста Кристофера Нолана, Андрей Тарковский стал для него художественным ориентиром во время создания фильма «Интерстеллар» (*Interstellar*, 2014). Большую роль в этом сыграл оператор Хойте Ван Хойтема, сотрудничество режиссера с которым началось со съемок «Интерстеллара» и продолжилось на съемках фильмов «Дункерк» (*Dunkirk*, 2017), «Довод» (*Tenet*, 2020) и «Оппенгеймер» (*Oppenheimer*, 2023). По словам Хойтемы, Тарковский в своих картинах, в особенности в «Зеркале» (1974) и «Жертвоприношении» (1986), использовал камеру так, как художник использует кисть. Нолан же сравнил работу камеры в «Зеркале» с созданием «невероятно богатого визуального гобелена», элементам которого позволено «дышать символически»[1]. Ориентация на Тарковского, которую, однако, вряд ли стоит считать интертекстуальной игрой, присутствует не только в работе камеры, но и в композиции кадра (прослеживаются параллели между кадрами из «Оппенгеймера», с одной стороны, и из фильмов «Зеркало», «Сталкер», «Жертвоприношение», с другой), и в заданной «Зеркалом» нелинейной структуре повествования, и в мотивной структуре[2]. Так, разрозненность нитей повествования в «Зеркале» Тарковского, за которой стоит разрозненность мыслей умирающего человека, перекликается с отказом от линейности развития действия в «Оппенгеймере» Нолана. Некоторым критикам отсылка к Тарковскому слышится даже в имени русского олигарха и торговца оружием Андрея Сатора (Кеннет Брана) в «Доводе» [Elbenni 2017]. Представляется, однако, что связь кинематографии Нолана с творчеством Тарковского проявляется не только в отдельных совпадениях и перекличках, но имеет более глубинные основания. Сходство режиссерских позиций наблюдается, в частности, в ситуации встречи со странным и жутким. У Тарковского встреча с инопланетным странным происходит в фильмах «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979). У Нолана — в «Интерстелларе». Рассмотрим данную ситуацию встречи на примере фильма и сценария «Интерстеллар».

---

[1] Цит по: Ebiri, Bilge. “An Action Movie About Scientists Talking. Christopher Nolan’s *Oppenheimer* plays out across the landscapes of Los Alamos and Cillian Murphy’s face.” *Vulture* (March 10, 2024). https://www.vulture.com/article/oppenheimer-christopher-nolan-cillian-murphy-behind-the-scenes.html

[2] Bell, James. “Interview. Christopher Nolan: A Showman’s Odyssey.” *BFI* (February 14, 2024). https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/christopher-nolan-showmans-odyssey-oppenheimer

Фильм, события которого происходят в 2067 г., рассказывает историю фермера Джозефа Купера (Мэттью Макконахи), в прошлом астронавта NASA, вынужденного отправиться в космическое путешествие для спасения человечества, которому грозит гибель из-за плохой экологии — постоянных пыльных бурь. В это же время десятилетняя дочь Купера Мерф (Маккензи Фой) обнаруживает на полу своей комнаты странные узоры, которые она принимает за явление призрака. Пообещав дочери обязательно вернуться, Купер с командой совершает перелет в другую галактику. Астронавты исследуют на предмет пригодности для жизни две планеты, но ни одна из них не подходит: первая полностью покрыта водой, а на второй нет твердой поверхности. Из-за близости черной дыры время для астронавтов замедляется — они теряют 23 года. Тем не менее астронавты решают отправиться к третьей планете и теряют еще 51 год. Купер, отстыковавшийся от корабля, чтобы тот смог благополучно добраться до далекой планеты, оказывается внутри тессеракта[3] (четырехмерного куба) в пятимерном пространстве, из которого не может выбраться, но может видеть комнату дочери в разные моменты времени. Он понимает, что черная дыра соединяется с Землей и что он и был тем самым призраком, который оставлял узоры в спальне Мерф. Купер при помощи азбуки Морзе передает дочери, ставшей физиком-теоретиком, математические данные, которые помогут спасти Землю, а Мерф разрабатывает теорию гравитационного движения, которая позволит управлять гравитацией и основывать колонии в космосе. В финале фильма обитатели Земли живут на космических базах на орбите Сатурна. Выброшенный из черной дыры Купер попадает на одну из них, где встречается со своей состарившейся дочерью, находящейся на смертном одре, а затем вновь отправляется в путь.

В этом фильме многое сближает Нолана с Тарковским, в первую очередь то, что в «Интерстелларе», как в «Солярисе» и «Сталкере», присутствует инореальность и происходит встреча с тем, что Марк Фишер (Fisher 2017) определяет как *странное* (*the weird*) и *жуткое,*

[3] Согласно сюжету фильма тессеракт интересным образом превращает пространственные измерения во временные, поэтому при создании тессеракта была использована фотографическая техника “slit-scan photography” (одна из разновидностей щелевой съемки, представляющей собой временной срез фотографируемого события). Щелевую съемку использовал Кубрик в «Космической одиссее 2001 года», которая послужила отправной точкой и для «Соляриса» Тарковского, и для «Интерстеллара» Нолана.

или жутковатое (*the eerie*), в том числе *инопланетное жуткое*. В понимании Фишера оба проявления инореальности отличны от фрейдовского *unheimlich*, которое нередко интерпретируется как «странно знакомое» или «знакомое как странное». Согласно Фрейду, *unheimlich* имеет место при столкновении не с неизвестным, а, напротив, с хорошо знакомым, которое начинает казаться другим — не знакомым, а чужим или непривычным, например, неживой предмет — живым или живой — мертвым[4]. Так, в частности, жуткое чувство вызывают механические куклы[5] и покойники, встреча со своим двойником и сам феномен удвоения. В отличие от *unheimlich*, странное и жуткое в понимании Фишера вносят в сферу знакомого и привычного то, что обычно находится за ее пределами, т. е. «позволяют увидеть внутреннее с точки зрения внешнего» [Fisher 2017: 9–10]. Странное возникает в силу «наличия несоответствия», например, при соединении частей, которые не могут быть единым целым. А жуткое «создается отсутствием отсутствия или отсутствием присутствия», т. е. возникает либо когда что-то присутствует там, где ничего не должно быть, либо когда ничего нет там, где что-то должно быть» [Fisher 2017: 61]. Так, например, жуткое чувство вызывают невидящие открытые глаза покойника, которые должны быть закрыты (в данном случае имеет место «отсутствие отсутствия» взгляда), и пустые пространства, где нет человека («отсутствие присутствия»).

В «Солярисе» Тарковского космическая команда изолирована на станции, окруженной разумным океаном, а контакт с планетой осуществляется через «гостей», в которых нашли воплощение постыдные воспоминания находящихся на станции исследователей. Тарковский отказался вынести на экран научные дискуссии о планете, присутствующие в литературном источнике, сконцентрировавшись вместо этого на переживаниях главного героя — психолога Криса Кельвина (Донатас Банионис) и на загадочности планеты-океана. Зритель вместе с Крисом пытается разобраться, в чем смысл визита «гостей», дар они или наказание, случайны ли эти появления, можно ли считать их коммуникацией и т. п. Если странное в фильме связано с радикально отличными один от другого методами познания и способами коммуникации человека и Океана, то жуткое — с присутствием

[4] *Фрейд З.* Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование (сб. работ) / пер. с нем. Р.Ф. Додельцева. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

[5] О восприятии заводной куклы в культуре, ассоциации ее с «псевдожизнью» см.: [Лотман 2005: 645–649].

«гостей», которых не должно было бы быть на станции. Впрочем, эффект жуткого возникает и в отдельных эпизодах, например, когда Крис, пытаясь помочь Хари (Наталья Бондарчук) снять платье, обнаруживает, что на платье нет молнии — Океан упустил эту деталь при создании «гостьи». Именно «отсутствие присутствия» (в частности, молнии на платье) вызывает у героя ужас. Подобный эффект возникает также в эпизоде, где Хари, пытаясь открыть дверь, проявляет нечеловеческую силу.

«Сталкер» не в меньшей степени, чем «Солярис», создает ощущение странного и жуткого. При этом в обоих фильмах нет инопланетных существ, но есть инопланетный след[6]. В «Сталкере» — это таинственная Зона, где действуют другие физические законы, где время и пространство могут искривляться, где короткий прямой путь к цели может оказаться длинным или даже бесконечным. Цель путешествия героев — Комната, исполняющая сокровенные желания, на визуальном уровне не несет в себе ничего фантастического. Странность возникает при противопоставлении обыденного метафизическому, а порог Комнаты, который ни один из героев не переступает, символизирует границу между ними[7]. Первоначально фильм планировалось снимать в Средней Азии, в местности с фантастическим ландшафтом, однако режиссер изменил съемочную локацию. Место около заброшенной электростанции в Эстонии, где в итоге сняли фильм, было выбрано в силу его обычности. Выбор обыкновенного и при этом пустынного ландшафта был не случайным. Ощущение жуткого возникает, как правило, в пространствах, частично или полностью лишенных человека.

---

[6] Тарковский последовательно убирал тему инопланетян из сценария фильма. Если первые версии сценария включали эпизоды после вторжения инопланетян, то в последних версиях сценария этих эпизодов уже нет.

[7] Фильм перегружен «проходами» и другого рода связными элементами, актуализирующими символику границы между обыденным и таинственным. Так, финальная фаза пересечения границы запретной Зоны тремя путниками — Писателем, Профессором и Сталкером — занимает четыре минуты экранного времени. Выход из Зоны, напротив, опущен. Медленное вхождение в пространство Зоны намекает на спиритуальный характер путешествия. Пропуск сцены выхода из Зоны сигнализирует о завершении путешествия в поисках Комнаты и о завершении спиритуального путешествия — процесса самопознания. Аналогичным образом — как долгий переход в иное пространство и быстрое возвращение из него — строится космическое путешествие Купера в «Интерстелларе». В финальной части фильма Купера одномоментно выбрасывает из тессеракта, в котором он был заперт, в пространство космической базы землян, ставшей временным домом человечества.

В «Интерстелларе», сценарий к которому написал Джонатан Нолан[8] в соавторстве с Кристофером Ноланом, данное ощущение вызывают планета-океан Миллер и ледяная планета Манна, которые лишены не только человека, но и других форм жизни, т. е. характеризуются «отсутствием присутствия». При этом планета-океан в «Интерстелларе», поверхность которой полностью покрыта водой, безусловно, напоминает Океан на планете Солярис. В фильме Нолана, однако, вопрос о возможности коммуникации между человеком и океаном не стоит. Нет и попыток со стороны океана вступить в какой-либо диалог или собрать информацию о «пришельцах». Лишенная сознания и интеллекта планета предстает антагонистом, готовым без всякого умысла — случайно и/или машинально — уничтожить человека. На второй, ледяной, планете конфликт, произошедший между Купером и доктором Манном, обезумевшим первым исследователем планеты, утрачивает драматический размах из-за встречи астронавтов с более серьезным антагонистом, в роли которого также выступает планета. Подпись к одному из рисунков (193-1) в раскадровке фильма, в которой герои уподобляются муравьям, подтверждает дедраматизацию конфликта: “EXT. ICE FIELD. Cooper and Dr. Mann walk across it like two ants on a sheet.” («ЛЕДЯНОЕ ПОЛЕ. Купер и доктор Манн движутся по нему, как два муравья по листу»)[9].

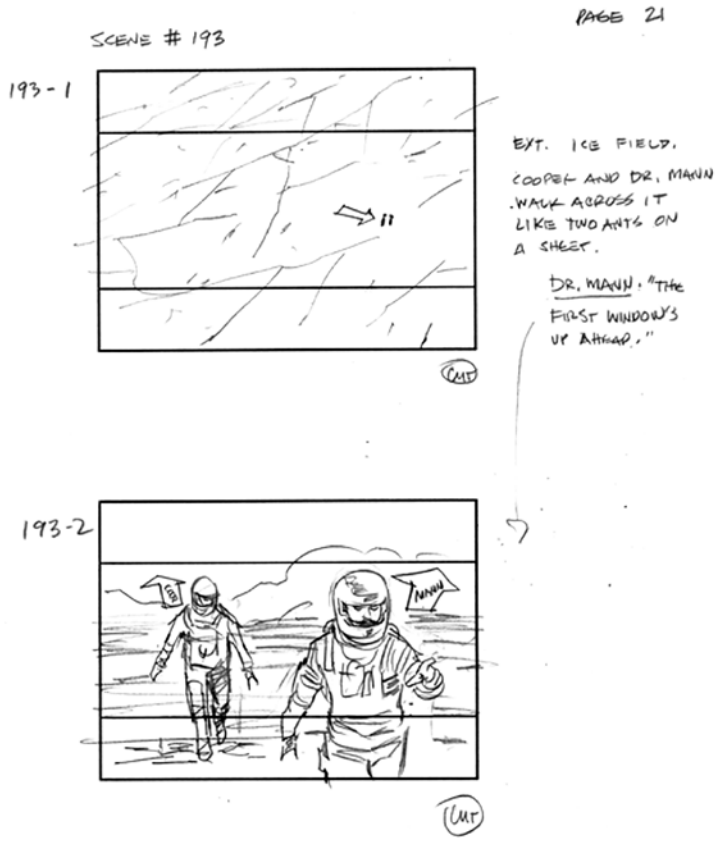
По словам Джонатана Купера, в «Интерстелларе» нет антагониста, а если и есть, то это вселенная — «пустота вакуума, в котором мы живем»[10]. В этой враждебной пустоте личное пространство сокращается до размеров скафандра. Как заметил помощник режиссера Нило Отера, «не может быть более изолированного состояния, чем пребывание в скафандре, где ты носишь с собой свой собственный мир. И нам было важно сохранить ощущение, что мы находимся в этом пузыре» [Cotta Vaz 2014: 79]. Добавим, что и Земля в сюжете «Интерстеллара» предстает как антагонист — пыльные бури обрекают человечество на вымирание.

---

[8] Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar: The Complete Screenplay with Selected Storyboards*. London: Faber & Faber, 2014. Джонатан Нолан — младший брат Кристофера, автор сценариев к фильмам «Помни» (*Memento*, 2000), «Черный рыцарь» (*The Dark Knight*, 2008), «Интерстеллар». Первоначальный сценарий создавался для фильма, режиссером которого был Стивен Спилберг, позднее покинувший проект.

[9] Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar: The Complete Screenplay with Selected Storyboards*. London: Faber & Faber, 2014: 223.

[10] Ibid.: 12.



На проявления стихии в сюжете «Интерстеллара», связанные с ветром, пылью и водой, как известно, повлияло знакомство Нолана с фильмом Тарковского «Зеркало»[11]. Впрочем, природные стихии при-

[11] Согласно Роберту Берду, Тарковский был увлечен взаимосвязью между кинематографическим представлением и восприятием мира, опирающимся на представление о четырех стихиях — Земля, Огонь, Вода и Воздух. Данное мироощущение режиссера, по мысли исследователя, объясняет образы природных стихий в его фильмах [Bird 2008]. По юмористическому замечанию критика Ника Джеймса, «если в фильме колышутся луга, белый туман окутывает дом в темно-зеленой долине, идут проливные дожди, горит амбар или дом, а также если в кадр попадают предметы, погруженные в воду, то до появления имени Тарковского здесь рукой подать» [Ross, Alex. “The Drenching Richness of Andrei Tarkovsky.” *The New Yorker* (February 15–22, 2021). https://www.newyorker.com/magazine/2021/02/15/the-drenching-richness-of-andrei-tarkovsky).

сутствовали еще в сценарии, написанном Джонатаном. Акцентируя важность природных стихий, Джонатан нередко прибегал к графическим средствам их выделения, используя в основном прописные буквы:

> *The wind is* RISING, *shaking the plants more* FORCEFULLY … *The* WIND IS HOWLING, SHRIEKING…
> (*Ветер* УСИЛИВАЕТСЯ, СИЛЬНЕЕ *раскачивая растения*... ВЕТЕР ВОЕТ, ПРОНЗИТЕЛЬНО КРИЧИТ...)
>
> DAWN *breaks over an* ENDLESS SEA OF CORN…
> (Над БЕСКРАЙНИМ МОРЕМ КУКУРУЗЫ *наступает рассвет*...)
>
> *Cooper stares at the horizon, where an* ENORMOUS BLACK DUST STORM IS MASSING. *People start leaving, tying handkerchiefs across their faces* (*Купер смотрит на горизонт, где* КЛУБИТСЯ ОГРОМНАЯ ЧЕРНАЯ ПЫЛЬНАЯ БУРЯ. *Люди начинают уходить, закрывая лица платками*) [12]

и т. п. Стихии при этом «перетекают» друг в друга: «бескрайнее море кукурузы» сменяется бескрайним океаном первой планеты, на которую высаживаются астронавты:

> *Brand looks closer — the 'mountains' are moving, tiny lines of white sea spray are blowing from the tops…* […] *Cooper looks the other direction… there is a* MOUNTAIN WAVE BEARING DOWN ON THE SHIP…
> (*Бранд присматривается – «горы» движутся, с их вершин срываются крошечные струйки белых морских брызг...* [...] *Купер смотрит в другую сторону...* НА КОРАБЛЬ ОБРУШИВАЕТСЯ ВОЛНА ВЕЛИЧИНОЙ С ГОРУ...)[13].

В оригинальном сценарии Джонатана экологическая катастрофа была вызвана болезнью растений, но Кристофер решил, что будет трудно представить на экране подобную катастрофу. Именно тогда он натолкнулся на документальный минисериал Кеннета Бернса «Пыль-

[12] Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay". In Nolan, Jonathan; Nolan, Christopher. *Interstellar: The Complete Screenplay with Selected Storyboards*. London: Faber & Faber, 2014: 23, 42.

[13] Ibid.: 97.

ный котел» (*Dust Bowl*, 2012) о разрушительных пыльных бурях, пронесшихся над территорией США и Канады в 1930-е гг., и даже включил в фильм фрагменты из него (в начальных эпизодах фильма на телеэкране о пыльных бурях рассказывают очевидцы).

Представляется, что обращение обоих режиссеров к странному и жуткому как режимам повествования и использование ими природных стихий в сюжете фильма позволяет говорить о создании особой *атмосферы*. Понятие «атмосфера», разработанное немецким теоретиком Гернотом Беме, который называет свой подход «новой эстетикой», или «эстетикой атмосфер», предполагает внимание к среде, в которую погружены воспринимающее сознание и человеческое тело. Хотя до сих пор нет ясности, с чем соотносятся атмосферы — с объектами, субъектами или со средой, и нет ясности, где именно они располагаются, тем не менее можно определить атмосферу как «пространство, настроенное на определенный лад, пространство с определенным настроением» [Böhme 2018: 2]. Атмосферы есть результат действия нескольких факторов, в первую очередь звука, освещения, геометрии пространства, которые в своей совокупности задают настроение, создают особый *климат*. То есть атмосфера в концепции Беме — это нечто пространственное и одновременно нечто эмоциональное, это среда, разделяемая реципиентом и воспринимаемым контекстом, которая заставляет реципиента терять привычные пространственные и временные координаты и включаться в контекст с новыми координатами. В фильмах Нолана и Тарковского среда, продуцирующая атмосферу жуткого или странного, зачастую предполагает патологию места. Так, в «Сталкере» Тарковского патологическим (опасным для здоровья и жизни) и одновременно сакральным местом является Зона. В «Интерстелларе» Нолана патология характерна и для Земли, оставаться на которой смертельно для отдельного человека и для всего человечества, и для планеты-океана и ледяной планеты, оказавшихся непригодными для жизни.

Таким образом, атмосфера в фильмах Тарковского и Нолана предполагает наряду со встречей со странным и жутким и актуализацией образов природных стихий, в частности, воды, патологию места, в котором находится герой и откуда он отправляется в путешествие. Данная патология сопровождается возникновением у героя чувства соласталгии. Хотя на первый взгляд соласталгия обладает сходством с ностальгией, они различны. Ностальгия (от греческого *nostos* и латинского суффикса *algia* от греческого корня *algos*) — это

болезненное состояние, вызванное сильным желанием вернуться домой, находясь вдали от него, обычно испытываемое людьми, которые намеренно, часто насильно, удалены от родной среды. Это также оглядывание назад, желание вернуться в прошлое. Соласталгия (от *solace* — «утешение» и *desolation* — «опустошение» с суффиксом *algia*) — это болезненная реакция человека на негативные и тревожные изменения окружающей действительности. Соласталгия, в отличие от ностальгии, имеет отношение не столько к отсутствующему объекту или человеку, сколько к пространству, которое одновременно как бы здесь и не здесь, и к эмоциям, которые мы испытываем, находясь в подобном пространстве. Согласно Альбрехту, который и ввел в научный оборот это понятие, мы живем в «век соласталгии», испытывая постоянный стресс от потери «домов» и мест, которые мы любим, и оплакивая привычный мир, который увядает и проходит [Albrecht 2019: 22]. В результате деформации любимого места субъект, не меняющий своего местоположения, «теряет то утешение или тот комфорт, которые получал раньше от связи с домом» [Albrecht 2019: 47]. Собственно, именно эта недостаточность потерявшего комфорт и утешение субъекта и толкает его в путь.

В фильмах «Сталкер» и «Солярис» Тарковского и «Интерстеллар» Нолана, все герои которых пытаются найти дом, утраченный или удаленный, происходит постоянное балансирование между соласталгическим осознанием патологии места, которое тем не менее продолжает осознаваться как дом, и ностальгическим желанием вернуться домой в надежде, что дом остался неизменным. В знаменитой финальной сцене фильма «Солярис» Крис в позе рембрандтовского блудного сына стоит перед отцом на коленях на пороге дома, который заливает вода. В том же фильме в сцене невесомости на Солярисе Крис в аналогичной позе склоняется перед Хари. Сцена возвращения домой и встречи с отцом, сконструированная Океаном, в результате является логическим продолжением сцены невесомости, в которой Крис демонстрирует возвращение, но не к той Хари, которая на Земле покончила жизнь самоубийством, и, соответственно, не в земной дом, а к определенному состоянию души, не связанному с возвращением на Землю. А в финальных сценах фильма «Интерстеллар» Купер, думая, что он наконец вернулся домой, склоняется перед постелью, на которой лежит его постаревшая дочь. Однако возвращение оборачивается временной остановкой перед новым путешествием к планете Эдмундса, которая в недалеком будущем должна стать новым домом

для землян. В это же самое время на планете Эдмундса Амелия Бранд (Энн Хэтэуэй), ученый-астронавт из команды Купера, преклоняет колени перед могилой любимого человека и первого исследователя планеты:

> *Brand kneels in front of a small* CROSS. *Edmunds' nameplate hangs from it*. (*Бранд стоит на коленях перед небольшим* КРЕСТОМ. *С него свисает табличка с именем Эдмундса*)[14].

Джонатан Нолан считал самыми важными в сценарии «Интерстеллара» финальные сцены, когда герой обнаруживает, что мир, в который он вернулся как домой, изменился:

> Я думаю, что я начал свое путешествие с этим фильмом именно с конца. Идея человека вне своего времени. Своего рода путешественник во времени. На каком-то инстинктивном уровне мы чувствуем, что путешествия во времени назад невозможны. Вселенная запрещает это делать. Вы чувствуете, что если события движутся справа налево и мы продвигаемся вперед во времени, то назад дороги нет. И в этом есть что-то очень трагичное и печальное. Вы можете двигаться только в трагическом направлении — трагическом в том смысле, что вам придется оставить людей позади, оптимистическом в том смысле, что вы можете заглянуть в будущее[15].

Кристофер продолжил заданную сценарием Джонатана трагическую линию, но придал ей оптимистическое звучание, не заметив при этом, что Джонатан имеет в виду не ностальгию, а соласталгию (в финале герой, выпавший из своего времени, одновременно вернулся и не вернулся, он здесь и не здесь):

> Да, грусть от того, что вы покидаете Землю, очень похожа на грусть от того, что вы покидаете дом. Но потом вы отправляетесь куда-то, и это захватывает и восхищает[16].

[14] Ibid.: 198.

[15] Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar:* 14–15.

[16] Ibid.: 15.

По признанию Кристофера, работая над сценарием брата и размышляя, как его изменить, он написал между строк: «Человечество родилось на Земле. Но ему не предназначено умереть на ней» [Cotta Vaz 2014: 25]. А актер Макконахи, готовясь к съемкам, написал о своем герое:

> [Купер] вдовствует уже десять лет; он выполнить свой долг и заботится о детях, как и подобает хорошему отцу. [...] Но он больше мечтатель, чем прагматик. В путешествии он становится творцом. Он чувствует себя как дома в кабине самолета в космосе, а не на тракторе на ферме [Cotta Vaz 2014: 68].

Очевидно, что освоение космоса для Кристофера Нолана включает в себя энтузиазм и романтику фронтира. Подобная интерпретация отличает Кристофера от брата и в еще большей степени от Тарковского, для которого проблемы фронтира и покорения фронтира, тем более пространственного, никогда не существовало. «Интерстеллар» заканчивается на оптимистической ноте — человечеству удалось не только избежать вымирания, но и обрести новый постоянный дом:

> EXT. EDMUNDS' DESERT PLANET — DUSK
> *Brand looks at the setting sun …*
> MURPH (V.O.) By the light of our new sun … […]
> In our new home.
> *She heads down through the twilight towards camp. And we —*
> *Fade out.*
> *Credits.*
> *End*
> ПУСТЫННАЯ ПЛАНЕТА ЭДМУНДСА — СУМЕРКИ. *Бранд смотрит на заходящее солнце...* МЕРФ (Голос за кадром) В свете нашего нового солнца... […] В нашем новом доме. *Она направляется вниз сквозь сумерки к лагерю. А мы...*
> *Затухает.*
> *Титры.*
> *Конец*[17].

[17] Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay": 199.

Примечательно, что в сценарии и фильме «Интерстеллар», несмотря на присутствие темы освоения космоса, нет ни «чужих», ни контакта с инопланетянами[18]. Даже тема призрака, заявленная в начале фильма, разрешается однозначным ответом на вопрос о его природе — призраком оказывается сам Купер, осознавший это во время нахождения в тессеракте, понимает это и повзрослевшая Мерф. Впрочем, «призрачная» тема, проходящая через весь фильм, в финале (в сцене встречи-прощания Купера с Мерф) получает новый смысловой поворот и решается уже в метафорическом плане. Купер, очнувшийся на космической станции на орбите Сатурна, после пробуждения опять становится в определенном смысле призраком:

> *And the family comes back in as Cooper releases Murph's hand, stepping back to let Murph's kids and grandkids swarm over her* [...] *He watches them, their love, as if from another dimension. A man out of time. A ghost.*
>
> (*И семья возвращается, едва Купер отпускает руку Мерф и отступает назад, чтобы дети и внуки Мерф обступили ее* [...] *Он наблюдает за ними, за их любовью, словно из другого измерения. Человек вне своего времени. Призрак.*)[19]

На этот раз «призрачный» статус Купера связан с выпадением героя из пространственно-временного континуума, в котором находятся его потомки — дети и внуки Мерф. Не случайно на орбитальной станции, где теперь живут земляне, Купер посещает реплику своего земного дома, превращенную в музей. Это посещение дома, принадлежащего другому пространству и времени, подчеркивает невписанность Купера в пространство и время нового дома землян и толкает его в путь к новой планете.

Кристофер объяснял свое решение отказаться от включения в сценарий и фильм образов «чужих» и контакта с ними тем, что полностью сфокусироваться на важном событии можно только в том случае, если исключить из поля зрения другие важные события[20]. От-

[18] Хотя в фильме говорится о благодетелях, именуемых «Они», которые создают проход, сделавший возможным путешествие в другую галактику, в конце фильма оказывается, что «Они» — это не инопланетяне, а люди будущего, которые получили доступ к «пятому измерению».

[19] Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay": 196.

[20] Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar*: 12. Эти слова Нолана интересным образом созвучны словам Тарковского во время съемок «Сталкера»: «А мне в моей новой картине, повторяю, хочется сосредоточиться на главном —

крыв для себя в черновиках первого сценария Джонатана тему семьи, Кристофер решил, что данная тема будет пронизывать все действие будущего фильма. «Интерстеллар» стал «возможностью рассказать очень интимную историю о человеческих чувствах и отношениях и противопоставить ее космическим масштабам всеобщих событий»[21]. Это не только фильм-эксперимент на научные темы и не только фильм о космическом путешествии, но и фильм об отношениях отца и дочери[22]. Именно тесная связь между Купером и Мерф позволяет герою, когда он находится в тессеракте, отправлять дочери данные, необходимые для разработки теории гравитационного движения и спасения человечества. Тем не менее единственное монологическое высказывание о любви в фильме принадлежит не Куперу, а Амелии Бранд:

> Love is the one thing we're capable of perceiving that transcends dimensions of time and space.
>
> (Любовь — единственная вещь, которую мы способны воспринять и которая выходит за пределы времени и пространства.)[23]

Любовь, преодолевающая время и пространство, и есть тот дом, вернуться в который или обрести который хочет Купер.

Несмотря на то что в качестве литературной основы фильмов «Солярис» и «Сталкер» выступают произведения научно-фантастической литературы — роман Станислава Лема «Солярис» (1961) и повесть «Пикник на обочине» (1972) Аркадия и Бориса Стругацких,

---

и, надо полагать, тогда-то и возникнет атмосфера более активная и эмоционально заразительная, чем это было до сих пор в моих фильмах» (*Тарковский А.* Перед новыми задачами // Искусство кино. 1977. № 7. С. 117).

[21] Цит. по: Feinberg, Scott. "Christopher Nolan on 'Interstellar' Critics, Making Original Films and Shunning Cellphones and Email (Q&A)." *The Hollywood Reporter* (January 3, 2015). https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/christopher-nolan-interstellar-critics-making-760897/

[22] Мерф также связана с воспоминаниями Купера об умершей жене (в сценарии комната Мерф — это бывшая комната ее матери). Первоначально линия, которая позднее станет линией Купер – Мерф, строилась на образах отца и сына. Однако во время работы над фильмом у Кристофера Нолана родилась дочь, и сюжетная линия отец – сын изменилась на линию отец – дочь. Заметим, что отношения отец – сын, отец – дочь, сын – мать постоянно обыгрываются в фильмах Тарковского.

[23] Nolan, Jonathan. "Interstellar. Screenplay": 117. Слова Амелии Бранд отсылают к монологу жены Сталкера (Алиса Фрейндлих).

Тарковский в значительной степени отдалился от конвенций жанра научной фантастики. Как заметил Н. Скаков, «пространственно-временные смещения, происходящие в “Солярисе”, имеют иную природу, чем в типичных научно-фантастических фильмах. Время и пространство необычны не потому, что они являются частью чудесного мира научной фантастики, а потому, что они составляют духовную сферу человеческого существования» [Skakov 2012: 74]. Перенося события романа Лема на экран, Тарковский принципиально отказался от внешних эффектов, так как считал главным не постановку вопроса о возможностях и формах контакта с внеземным разумом, а нравственную проблематику. «Солярис» полемизирует с научно-фантастическим фильмом «Космическая одиссея 2001» (*2001: A Space Odyssey*, 1968) Стэнли Кубрика, который, по мнению Тарковского, слишком увлекся техническими возможностями и созданием достоверного образа межпланетного корабля, слишком большое внимание уделил технической стороне космического путешествия и моделированию состязания между астронавтом и компьютером. Проигнорировав, как кажется, открытость и многозначность финала фильма Кубрика, Тарковский противопоставил «одиссее» в космическом пространстве путешествие в космос как путь к себе.

«Интерстеллар» обычно определяется критиками как «эпическая научно-фантастическая драма», однако сам Нолан считал, что «Интерстеллар» в большей степени принадлежит *speculative fiction* (*spec-fic*), т. е. фантастике в широком смысле, а не более узкому жанру научной фантастики — *science fiction* (*sci-fi*). В фантастике, по мнению режиссера, больше свободы — ты сам выбираешь, о чем фантазировать, и «не приходится придумывать, какого цвета будут брюки в будущем или как будут выглядеть экраны компьютеров»[24]. «Интерстеллар» стал в итоге не научно-фантастической моделью будущего, а размышлением-фантазией о теории относительности и гравитации и о том, что мы живем в мире, где случается разное — как хорошее, так и плохое, в мире, где есть смерть и разрушение, но также есть жизнь[25]. Подход Джонатана Нолана и Кристофера Нолана к космической теме приближает их к «кольцу Тарковского» (термин Пола Шрейдера), внутри которого находится трансцендентальное

[24] Nolan, Jonathan, and Christopher Nolan. *Interstellar*: 4.

[25] Ibid.: 11.

медленное кино экспериментального характера, и размывает в результате границы фантастического жанра.

ЛИТЕРАТУРА

Лотман 2005 — *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 645–649.

REFERENCES

Albrecht 2019 — Albrecht, Glenn A. *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2019.

Bird 2008 — Bird, Robert. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.

Böhme 2018 — Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Edited by Jean-Paul Thibaud. New York: Routledge, 2018.

Cotta Vaz 2014 — Cotta Vaz, Mark. *Interstellar. Beyond Time and Space: Inside Christopher Nolans Sci-Fi*. London: Titan Books, 2014.

Elbenni 2017 — Elbenni, Ahmed. "Christopher Nolan's Haunted Humanism." *Marginalia* (December 17, 2021). https://themarginaliareview.com/christopher-nolans-haunted-humanism/

Fisher 2017 — Fisher, Mark. *The Weird and The Eerie*. London: Repeater, 2017.

Lotman 2005 — Lotman, Iuri. M. "Kukly v sisteme kul'tury" ["Dolls in Culture"]. In Lotman, Iuri M. *Ob iskusstve* [*About Art*], 645–649. St. Petersburg: Iskusstvo Publ, 2005. (In Russ.)

Schrader 2018 — Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Oakland, CA: University of California Press, 2018.

Skakov 2012 — Skakov, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time.* London: I.B. Tauris, 2012.

© 2024 Л.Д. Бугаева
Дата поступления в редакцию: 12.09.2024
Дата одобрения рецензентами: 25.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Lyubov D. Bugaeva
Received: 12 Sept. 2024
Approved after reviewing: 25 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

ПАМЯТНАЯ ДАТА

К 100-летию Трумена Капоте

Литература двух Америк. 2024. № 17.

Literature of the Americas, no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-192-221
https://elibrary.ru/EJJLPP
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Денис ЗАХАРОВ

«РЫЦАРЬ КАПОТЕ». О ПОИСКАХ НЕИЗВЕСТНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АМЕРИКАНСКОГО АВТОРА

Аннотация. Материал раскрывает хронологию научных поисков и открытий российского исследователя Дениса Захарова в архивах американского писателя Трумена Капоте, чье столетие отмечается в 2024 г. Автор статьи повествует о найденных им неизвестных рассказах, фельетонах, стихотворениях и школьных эссе Капоте, включая неоконченную рукопись о Москве «Дочь русской революции» (1958–1959), незавершенную повесть «Неправильная миссис Рокфеллер», получившую известность благодаря публикации в 2023 г. в журнале *The Strand* рассказа «Еще один день в раю», и черновик истории <Le Pavillon, 1956>, имеющей основание стать еще одним текстом писателя, достойным отдельной публикации. Однако перечень неизвестных произведений Трумена Капоте не ограничивается лишь этими названиями. В личном архиве исследователя собрано более пятидесяти сочинений Капоте в различных жанрах, о существовании которых мало кто знает. Статья также проливает свет на историю появления документов писателя в архивных коллекциях Нью-Йоркской публичной библиотеки и Библиотеки Конгресса США и повествует об опыте введения в научный оборот сведений об этих находках. Автор раскрывает детали своих инициатив, связанных с публикацией произведений классика американской литературы на русском языке, общения с отечественными издателями, редакциями зарубежных журналов, биографом писателя Джеральдом Кларком и владельцем авторских прав, адвокатом Аланом Шварцем. Материал не только подводит промежуточный итог десятилетней деятельности российского литературоведа, но и актуализирует вектор дальнейших исследований творчества писателя, а также ставит вопрос о необходимости публикаций найденных Д. Захаровым неизвестных произведений Трумена Капоте.

Ключевые слова: Трумен Капоте, литературное наследие, неизвестные произведения Капоте, Денис Захаров, Капоте в СССР, «Дочь русской революции», американская литература, столетний юбилей Капоте, материалы к биографии.

Информация об авторе: Денис Владимирович Захаров, кандидат исторических наук, независимый исследователь, Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2947-8740. E-mail: deonis.zaharov@gmail.com.

Для цитирования: *Захаров Д.В.* «Рыцарь Капоте». О поисках неизвестных произведений американского автора // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 192–221. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-192-221

MEMORABLE DATE

Truman Capote Centennary

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024)

Literature of the Americas, no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-192-221
https://elibrary.ru/EJJLPP
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Denis ZAKHAROV

"THE KNIGHT OF CAPOTE." IN SEARCH OF THE UNKNOWN WORKS BY THE AMERICAN WRITER

Abstract: The article tells about a decade of Russian scholar Denis Zakharov's studies dedicated to Truman Capote's literary heritage, his quest and discoveries of the unknown stories, feuilletons, poems and school essays by Capote, found in the 2014–2024 in American libraries and archives. Among them — the unfinished manuscript about Moscow "The Daughter of the Russian Revolution" (1958–1959), unfinished novella "The Wrong Mrs. Rockefeller", made famous by the publication in 2023 in *The Strand* magazine as unknown short story "Another Day in Paradise", and a draft of the notes <Le Pavillon, 1956> (the precursor of a chapter from "La Côte Basque, 1965"), which could become another unknown piece by Truman Capote, worthy of publication as posthumous legacy of the writer. The article describes Denis Zakharov's personal archive which contains more than fifty Capote's works in various genres, little known among Capote's researchers. The article also sheds light on the history of the appearance of the writer's manuscripts in the archival funds of the New York Public Library and the Library of Congress, and describes the experience of incorporating information about these finds into Capote's scholarly research. Denis Zakharov reveals the details of his attempts to organize the publication of Capote's works, his communication with Russian publishers, editors of foreign magazines, the writer's biographer Gerald Clarke and the copyright owner lawyer Alan U. Schwartz. The article summarizes the results of the scholar's ten-year research and traces the vector of further studies in the field as well as the prospects of publishing the unknown works of Truman Capote found by Denis Zakharov.

Keywords: Truman Capote, literary heritage, unknown works, Denis Zakharov, Capote in the USSR, "The Daughter of the Russian Revolution", American literature, Capote's centenary, Capote biography materials.

Information about the author: Denis V. Zakharov, independent researcher, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2947-8740. E-mail: deonis.zaharov@gmail.com.

For citation: Zakharov, Denis. "'The Knight of Capote.' In Search of the Unknown Works by the American Writer." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 192–221. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-192-221

20 декабря 1967 г. Нил Стэнфорд, собственный корреспондент *The Christian Science Monitor*, сообщал из Вашингтона:

> На днях Библиотека Конгресса США получила от автора 17 рукописей, представляющих собой литературные излияния Трумена Капоте. Они показывают, как были написаны те самые романы, рассказы, сценарии и мюзиклы, которые сделали его одним из самых успешных авторов современности. Казалось бы, все, что нужно, — это недорогой блокнот из магазина “Fix Price”, ручка или карандаш. Кстати, Капоте беспорядочно переходит с карандаша на ручку. Он пишет мелкими буквами, а потом тщательно перечитывает написанное. […] Как выяснилось, у Капоте есть одна писательская привычка, которую встретишь редко. Если он прекращает работу над рукописью, не закончив ее, то больше никогда к ней не возвращается. Некоторые из переданных Библиотеке Конгресса незавершенных произведений имеют пометку “неоконченное, неопубликованное”. Коллекция представляет собой интересное разнообразие документов. Например, там есть записная книжка за 1947 год с заметками театрального характера. Еще есть дневник визита, совершенного на Восток в 1957 году, и еще одна тетрадь с записями о поездке в Москву в 1959 году[1].

Источником информации для Нила Стэнфорда стал не опыт личной встречи с писателем, а бюллетень Библиотеки Конгресса США, который еще 14 декабря известил читателей о ценном приобретении.

> Семнадцать важных рукописей Трумена Капоте были переданы библиотеке автором. […] Литературные сочинения Капоте […] беспорядочно записаны то карандашом, то ручкой, но всегда тщательно отредактированы убористым почерком, характерным для автора. […] Одна рукопись уместилась в маленьком греческом блокноте, а две другие — в более красивых блокнотах, купленных в Венеции. Некоторые автографы первоначально были написаны на сложенных вдвое листах желтой бумаги[2].

Новость в *The Christian Science Monitor*, появившаяся накануне Рождества, утонула в потоке других, более важных, событий. Даже

[1] Stanford, Neal. “Capote Donates Manuscript Notebooks.” *The Christian Science Monitor* (December 20, 1967): 3.

[2] Capote Manuscripts. Acquisition Notes. *Library of Congress Information Bulletin* 26б, no. 50 (December 14, 1967): 815–816.

светские хроникеры, тщательно документирующие жизнь Трумена Капоте, не обратили внимания на эту публикацию.

Менее чем через год специализированный журнал Библиотеки Конгресса уточнил: «Господин Капоте рассчитывает пополнять коллекцию путем ежегодной передачи своих бумаг в дар Библиотеке»[3]. Писатель не обманул ожиданий и за два последующих года передал в архив материалы своей работы над документальным романом «Хладнокровное убийство», подтвердив тем самым слова безымянного автора из библиотечного ежеквартальника:

> Рукописи Капоте достойны самого пристального изучения со стороны ученых и критиков современной литературы. Особый интерес коллекция представляет для студентов, изучающих стиль прозы. Тщательная, порой избыточная правка отдельных отрывков раскрывает композиционные привычки автора и его технику[4].

После 1969 г. Капоте больше не сотрудничал с архивными институциями Америки. За него это делал Алан Шварц, которого писатель незадолго до смерти назначил распорядителем своего литературного наследия.

Основанный в 1995 г. «Фонд Трумена Капоте» (Truman Capote Trust) — одна из самых влиятельных американских организаций, жертвующих деньги в виде именных стипендий на поддержку начинающих литераторов. Этот траст, которым управляет юрист из Лос-Анджелеса, владеет правами на все произведения писателя и не боится судиться за них с крупнейшими игроками киноиндустрии и издательского бизнеса. По словам самого Шварца, писатель доверял ему безгранично и часто говорил: «Если у вас есть Алан Шварц, то вам не нужен адвокат»[5].

В разное время А. Шварц представлял интересы Светланы Алиллуевой, драматурга Теннесси Уильямса и режиссера Мела Брукса. После смерти Капоте в 1984 г. Шварц занимается исключительно его фондом, не без помощи жены Луизы и сына Джона. В 2020 г.

---

[3] Truman Capote Papers. Recent Acquisitions of the Manuscript Division [of the Library of Congress] by the Staff of the Division. *Quarterly Journal of the US Library of Congress* XXV (Oct., 1968): 340.

[4] Ibid.

[5] Mansky, Joseph. “Entertainment lawyer Alan Schwartz stresses empathy, communication, flexibility for career.” *News Cornell University* (October 25, 2010). https://news.cornell.edu/stories/2010/10/entertainment-lawyer-liberal-arts-education

выручка фонда была равна 1 млн. 122 тыс. долларов, а в 2022 г. его рыночная стоимость оценивалась в 14.3 млн. долларов[6].

В августе 1984 г. Нью-Йоркская публичная библиотека почти сразу получила от Алана Шварца личный архив писателя. «Трумен Капоте питал неизменную любовь и уважение к Нью-Йоркской публичной библиотеке, — заявил адвокат газете *The New York Times*. — Неоднократно он упоминал о том, каким ценным и удобным местом она становится для молодых авторов, являясь как источником материалов для их исследований, так и литературным домом. Наверное, Трумену было бы приятно узнать, что именно здесь будущим поколениям писателей будет предоставлен доступ к его бумагам»[7].

Вход охраняли две львицы, вытесанные из теннессийского мрамора и ставшие символом Нью-Йоркской публичной библиотеки. В тридцатых годах XX в. скульптурам присвоили имена «Терпение» и «Стойкость». Кто бы мог подумать, что именно эти качества мне придется тренировать в себе на протяжении долгого пути, в который я отправился утром 10 мая 2014 г., когда миновал эти застывшие каменные фигуры.

Двухмесячная подготовка к визиту в одно из крупнейших библиотечных хранилищ мира не прошла даром — я точно знал куда и зачем иду. Мне даже не пришлось доставать из портфеля заранее распечатанную схему расположения читальных залов. Этот путь я мысленно проделал еще в Москве, и не один раз: справа от входа лестница, по которой нужно подняться на второй этаж, затем свернуть налево, пройти по галерее немного вперед и войти в комнату с высокими потолками — центр регистрации читателей.

Отвечая на вопросы выданной мне анкеты, я указал в графе «тема исследования» всего два слова — “Truman Capote”. С этого и началась моя литературно-исследовательская одиссея.

Изначально я планировал лишь взглянуть на записи Капоте, посвященные работе писателя над документальной книгой «Хладнокровное убийство». Когда осенью 2013 г. я впервые прочел этот роман, он произвел на меня колоссальное впечатление. За этой шаблонной

[6] https://www.causeiq.com/organizations/view_990/956957275/905f4410d7ef9a75cd09c6295fd6f9da

[7] Mitgang, Herbert. “The Two Truman Capotes on Display: Show portrays ambitious writer and celebrated party goer.” *The New York Times* (December 5, 1987): 9.

формулировкой скрывается большой спектр эмоций, который до сих пор подпитывает мой интерес как ученого.

Больше всего меня поразил факт отсутствия в книге авторского «я». История страшного преступления рассказывалась как бы сама собой. Читательское внимание переключалось с одного эпизода на другой, сначала вам показывали точку зрения одних героев, потом других. Клубок событий неспешно распутывался, и все это оживало перед глазами, превращая процесс чтения в уникальный опыт. Капоте каким-то особым способом делает вас не столько соучастником расследования, сколько своим соавтором, вынуждая проживать судьбу каждого персонажа.

«Хладнокровное убийство» имеет форму необыкновенного детектива, в котором имена преступников известны заранее, как и финал истории, но от этого книга не становится менее интересной. Техника, в которой был написан роман, вызывала творческий зуд. «Я хочу научиться писать также!» Мне искренне хотелось узнать секрет создания гениального произведения, и лучший способ это сделать — оказаться в лаборатории писателя.

Составленная в 1996 г. опись дел архивного фонда Трумена Капоте в Нью-Йоркской публичной библиотеке убедила меня, что нужные мне блокноты находятся именно там — они назывались “Research Notes I” и “Research Notes II”. Отдельную группу составили отпечатанные на машинке заметки, сделанные писательницей Харпер Ли, помогавшей другу детства собирать информацию на месте преступления в Холкомбе, штат Канзас.

Американская виза у меня уже была, с «проникновением в лабораторию» тоже проблем не возникло. В марте 2014 г. я получил любезный ответ от Ли Джордан, которая сообщила, что сотрудники библиотеки будут рады помочь исследователю из России. «Когда вы определитесь с планами визита в Нью-Йорк, пожалуйста, сообщите предполагаемую дату. Мы позаботимся, чтобы пленки с микрофильмами были забронированы специально для вас», — говорилось в письме[8].

Оригиналы рукописей Капоте — слишком ценные артефакты, чтобы выдавать их всем подряд. Большинство исследователей работает с микрофильмами. После прохождения необходимых формально-

[8] Personal letter to the author (March 5, 2014) from Lea Jordan, manuscript specialist of Manuscripts and Archives Division, The Brooke Russell Astor Reading Room of NYPL, Room 328.

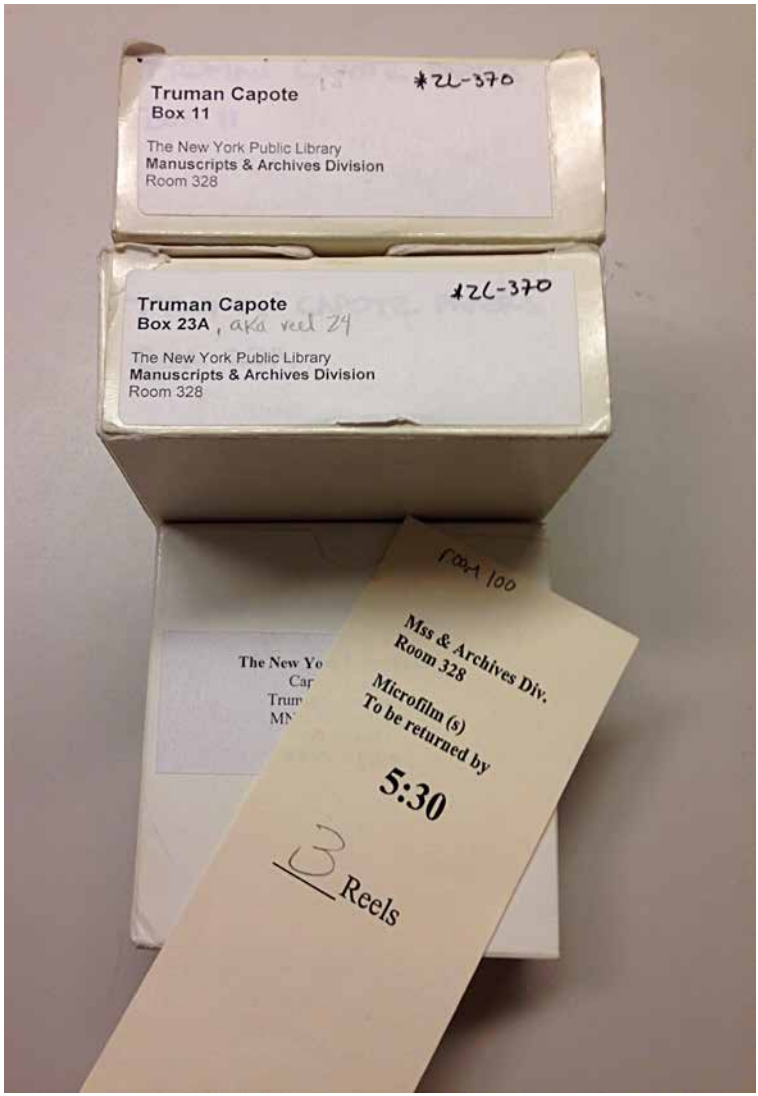
стей и отметки в журнале посетителей рукописно-архивного отдела (Manuscripts and Archives Division) мне выдали три бобины в картонных коробках, и я отправился на поиски проекционного аппарата.

Свободное место нашлось в цокольном этаже отдела периодики, рядом с парой китайских студентов, выбравших библиотеку на Пятой авеню местом своих романтических свиданий. Здесь было тихо и немноголюдно. Поначалу меня отвлекало любовное воркование соседей, но вскоре я, как кэрролловская Алиса, безоглядно полетел в кроличью нору.

Денис Захаров за просмотром архива Трумена Капоте в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Май 2014 г.

С нарастающим интересом я вращал ручку прокрутки пленки, открывая для себя секреты работы над шедевром документальной прозы. Вот детальное описание дома семьи Клаттер в Холкомбе, а вот подробная распечатка интервью с людьми из их окружения. Внимание привлек документ, в котором сообщается о появлении в городе коктейля под названием «Кровавые Клаттеры» — смесь водки с клюквенным соком. Этот напиток вошел в меню местных заведений сразу после трагедии. «Какой цинизм!» — подумал я, но об этом в книге не

было ни слова, зато между строк внимательный читатель чувствовал, что у каждого члена этой образцово-показательной семьи были свои секреты. «Как же Капоте искусно передает полутона и намеки», — с восторгом думал я, просматривая записные книжки писателя.



Так выглядят микрофильмы, на которых записан архив писателя. Нью-Йоркская публичная библиотека. Май 2014 г.

На протяжении двух недель с десяти утра и до пяти вечера я просиживал в цокольном этаже библиотеки в центре Манхеттена, изучая все, что мне хотелось выяснить, — и не только про работу Капоте над романом «Хладнокровное убийство». В те же майские дни я обнаружил восемнадцать ранних рассказов писателя и целый корпус стихотворений, написанных им в годы юности. Эти «забытые» тексты я скопировал прямо там же, решив заняться их разбором по возвращении в Москву.

Внимательно прочитав несколько школьных рукописей писателя и преисполненный энтузиазма, я отправил письмо распорядителю литературного наследия. Мне очень хотелось опубликовать хотя бы часть найденных рассказов в почтенном российском журнале «Иностранная литература», и я спрашивал разрешения у душеприказчика.

11 июля 2014 г. Алан Шварц прислал вежливый отказ. Он писал, что Трумен «никогда не хотел, чтобы они были переизданы, и мы должны уважать его волю»[9]. Прошло чуть меньше месяца, и главные мировые газеты сообщили о сенсационной находке швейцарского издателя Питера Хаага, владельца издательства “Kein & Aber”, и его жены, немецкой журналистски Анушки Рошани. Речь шла о тех самых рассказах из фонда Трумена Капоте в Нью-Йоркской публичной библиотеке, которые я обнаружил в мае 2014 г.[10]

К моему изумлению, Алан Шварц разрешил Хаагу опубликовать четыре рассказа Капоте в немецком журнале *Die Zeit*, а затем пришла новость о том, что сборник ранней прозы выйдет в США осенью 2015 г. Как прокомментировал Дэвид Эберсхофф, редактор

[9] Полный текст письма от 11.07.2014: “Dear Mr. Zakharov: Thank you for your letter. I am delighted to know that you are a true supporter of Truman Capote’s works. I too would wish that they are better known in Russia and appreciate your desire to help make this happen. I am familiar with the poems that you mention. They were written while Capote was in grade school. However he never wished to have them republished and we must respect his wishes. The same is true for the very early stories you mention. Please continue to promote the reading of Capote in Russia. Yours truly, Alan U. Schwartz.”

[10] Фраза «я обнаружил» здесь не совсем корректна, поскольку опись фонда писателя MssCol 469 была проведена еще в 1996 г., а с началом 2000-х подробный перечень, включая названия рассказов, находился в открытом доступе, и любой желающий мог ознакомиться с данным списком. Примечательно, что два рассказа Капоте из этого собрания “Uncle Cabas” и “Parting of the Way” были найдены еще в 1986 г. его одноклассницами по школе в Коннектикуте. Открытие принадлежало Антоинетте д’Элия Маккормак и Дороти Дойл Гэвен (при посильном участии школьного библиотекаря Джанет Бирмингем). Более того, когда затем был найден третий рассказ “Louise”, американская газета *Newsday* повторно напечатала его в том же году.

издательства “Random House”, «решение опубликовать первые четыре истории на немецком языке было принято в знак уважения к исследованиям мистера Хаага»[11]. Какие именно исследования проводил Хааг, объяснила Мелисса Элли в своей заметке в «Нью-Йорк таймс»:

> Мистер Хааг, чей издательский дом “Kein & Aber” базируется в Цюрихе и занимается изданием Капоте на немецком языке, сказал, что он и [его жена] Анушка Рошани, редактор Капоте на немецком языке, наткнулись на эти работы во время одной из своих частых поездок в отдел рукописей Нью-Йоркской публичной библиотеки в поисках ключей к судьбе неоконченного романа «Услышанные молитвы» […] Хааг убедил Алана Шварца, попечителя Литературного фонда Трумена Капоте, прочитать их. В свою очередь, Шварц поговорил с Эберсхоффом, который сказал, что все они сошлись во мнении, что данные произведения «были гораздо больше, чем юношеские работы, и они достойны быть опубликованными»[12].

Пока четыре рассказа Капоте: “Miss Bell Rankin”, “This is in Jamie”, “Saturday Night”, “Swamp Terror” — только готовились к выходу в *Die Zeit*, русские переводы большинства привезенных мною в Москву ксерокопий рассказов уже находились в работе.

Рассказы “Saturday Night” («Субботний вечер») и “Miss Belle Rankin” («Мисс Белл Ранкин») я перевел самостоятельно, остальные — “Uncle Cabas” («Дядюшка Кабас»), “The Waking Hours” («Час пробуждения»), “If I Forget You” («Если я забуду тебя»), “Traffic West” («Дорога на Запад»), “This Is in Jamie” («Это для Джейми»), “Dixie, My Dixie!” («Юг, мой Юг!»), “Hilda” («Хильда»), “Mill Store” («Магазин у мельницы»), “Swamp Terror” («Ужас на болоте»), “Louise” («Луиза») — я доверил переводить моей соратнице Алене Хохловой, на практике доказавшей бережное отношение к первоисточнику. Мне было важно сохранить адекватность авторского текста.

Сигнал с Запада о том, что сборник ранней прозы Капоте выйдет через год, стал триггером для срочных поисков отечественного издателя. Уже 5 сентября 2014 г. на Московской международной книжной ярмарке я встретился с Александром Гузманом — редактором питерского издательства «Азбука», которое издавало Капоте в России. В кафе 75 павильона ВДНХ я рассказал Александру Бори-

[11] Eddy, Melissa. “Lost Stories by Capote Are Published.” *New York Times* (October 09, 2014): C3.

[12] Ibid.

совичу о своих находках в Нью-Йорке, о том, что скоро эти рассказы выйдут в свет, и как было бы замечательно, если бы русская версия появилась одновременно с американской. Я объяснил, что готов помогать с продвижением сборника, чтобы выход ранних рассказов Капоте превратился в главное литературное событие года. Гузман внимательно слушал, но отвечал неопределенно, мол, да, но… И вообще, сначала неплохо бы взглянуть на эти ранние тексты писателя. Я был готов к такому повороту и, к удивлению редактора, тут же вручил ему распечатку наших с Аленой переводов.

Несшитые листы формата А4 в виде увесистого тома едва влезли в рюкзак редактора. Признаться, я даже испугался, что Гузман откажется их брать. Неловкая ситуация натолкнула на мысль, что необходимо сделать нечто компактное, удобное и презентабельное. Когда от издательства «Азбука» реакции не последовало, я, вместе с другими поклонниками творчества Капоте, собрал небольшую сумму на издание промо-переводов в виде книги. Простой, без изысков сборник был призван познакомить потенциальных издателей с корпусом материалов Трумена Капоте, которые никогда не переводились на русский язык. На ризографе было напечатано 99 экземпляров, которые я намеревался дарить представителям российских издательств на книжных фестивалях и ярмарках интеллектуальной литературы.

Помимо восьми рассказов Капоте и эссе «Если бы я стал президентом», в этот самиздатовский сборник вошли мои переводы писем писателя, написанных в период работы над «Хладнокровным убийством» (1959–1965) — извлечение из тома писем «Слишком короткое удовольствие», вышедшего в 2004 г. под редакцией Джеральда Кларка. Также там был перевод программного интервью писателя журналисту Джорджу Плимптону «История, скрывающаяся за книжной обложкой» и еще несколько других важных интервью Капоте в переводах Алены Хохловой.

Еще одна часть промо-сборника была связана с «Услышанными молитвами» — неоконченным романом писателя, тогда еще не переведенным на русский язык. Туда вошел перевод очерка «Яхты и вещи», найденный в 2012 г. редактором журнала *Vanity Fair* Сэмом Кашнером и ошибочно атрибутированный им как еще одна глава из романа[13].

[13] Рассказ «Яхты и вещи» был напечатан в журнале *Vanity Fair* в том же 2012 г., а год спустя впервые появился в «Полном собрании рассказов» Капоте. См.: Capote, Truman. *The Complete Stories*. New York: Modern Library, 2013: 329–334.

Отдельный раздел касался материалов дела об убийстве семьи Клаттер. Среди многообразия представленных текстов я опубликовал рецепт вишневого пирога Нэнси Клаттер, на который наткнулся в записной книжке Капоте.

В аннотации к промо-изданию я писал:

> Цель данного сборника — познакомить российских редакторов и потенциальных издателей с произведениями известного американского писателя Трумена Капоте, чье творческое наследие зачастую незаслуженно игнорируется. Так, например, на русский язык до сих пор не переведен роман «Отвеченные молитвы», как и не нашлось желающих издать письма Капоте, которые по своим художественным достоинствам не уступают знаменитым письмам Оскара Уайльда. Скандальная биография писателя, с успехом выдержавшая несколько переизданий на Западе, до сих пор неизвестна широкому кругу российских читателей, а найденные в 2014 году ранние новеллы автора, могут и вовсе не дойти до России [Трумен Капоте 2014: 2].

Самиздатовский сборник получил название «Трумен Капоте: материалы, исследования, находки». Поскольку прав на воспроизведение этих текстов не было, я честно предупредил читателей, что «данное издание является некоммерческим проектом. Все материалы представлены только в ознакомительных целях и предназначены для изучения лишь ограниченному кругу лиц. После ознакомления брошюру необходимо уничтожить» [Трумен Капоте 2014: 2].

В течение двух лет я дарил этот сборник редакторам больших и маленьких издательств в надежде, что творчество Трумена Капоте будет представлено на российском рынке так же широко и полно, как и в США. Я посетил издательство «Наука» и встретился с главным редактором Татьяной Филипповой, которая после знакомства с материалами промо-сборника выразила желание напечатать письма Капоте в серии «Литературные памятники». Но затем в «Науке» начался процесс смены собственника, и всем стало не до этого.

Я был тепло встречен главным редактором издательства «Аграф» Алексеем Васильевичем Париным. Его заинтересовала книга-биография Капоте авторства Джеральда Кларка. Он повертел в руках увесистый том первого издания 1988 г. и сосчитал количество строк на странице, чтобы прикинуть объем текста. Я признался, что состою в переписке с Кларком и могу помочь напрямую связать-

ся с ним, минуя агента. Увы, история с «Аграфом» так ничем и не закончилась.

На Московской книжной ярмарке 2015 г. я обошел многих представителей ведущих издательств России. И вскоре получил письмо от Михаила Котомина, главного редактора издательства «Ad Marginem», который популярно мне все объяснил: «Капоте, безусловно интересная фигура, проблема в том, что очень дорогая — права дорогие, а в России [он] продается очень маленькими тиражами»[14].

Денис Захаров с биографом писателя Джеральдом Кларком. Сентябрь 2016 г., Лонг-Айленд.

Действительно, в России хорошо расходился лишь «Завтрак у Тиффани», под обложку которого помещали повесть «Голоса травы» и роман «Другие голоса, другие комнаты». После того как в 2008 г. «Хладнокровное убийство» во второй раз напечатали в трехтомном собрании сочинений, издательство «Азбука» не переиздавала роман целых девять (!) лет. В частной беседе другой известный редактор заявил, что «размер доходов от произведений Капоте (за исключением “Завтрака у Тиффани”), не превышает статистической погрешности».

Биограф писателя, Джеральд Кларк, от всей души пытался меня поддержать:

[14] Из письма М. Котомина автору от 31.07.2014.

> Дорогой Денис, я хотел бы Вас ободрить, но, увы, не могу. Если россияне не хотят читать Трумена Капоте, их не заставишь это делать. Литературная слава обычно исчезает со смертью писателя. Большинство писателей поколения Трумена сегодня практически забыты широкой читающей публикой: Ирвин Шоу, Джон О'Хара, Карсон Маккалерс, Пол Боулз... Список можно продолжать до бесконечности. Почему бы просто не быть счастливым в своем собственном восхищении Капоте?[15]

Наивные представления о просветительской функции книгоиздания разбились о правду жизни: все диктует рынок. Из опыта общения с представителями отечественных издательств я понял: чтобы издать в России письма Капоте или сборник его интервью, биографию или воспоминания о нем друзей и недругов, нужно приходить к издателям с деньгами. Свои желания должен оплачивать автор идеи.

На том этапе я сделал выбор в пользу своей научной деятельности, а не занятий краудфандингом. Стать кабинетным ученым меня убедила Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы МГУ. После нашего многочасового разговора она предложила рассказывать о своих находках на страницах возглавляемого ею научного журнала «Литература двух Америк». Сделав нескольких публикаций в этом издании ИМЛИ РАН, я начал предлагать свои материалы редакции журнала «Вопросы литературы». Год за годом опубликованных статей становилось все больше. Я продолжал энергично продвигать творчество писателя в социальных сетях, даже зарегистрировал сайт его имени в доменной зоне RU. Но один в поле не воин. И если бескорыстную помощь с переводами найти еще было можно, то сайт требовал регулярных финансовых вливаний. Тем не менее мое донкихотство не осталось незамеченным. Известный переводчик Макс Немцов, однажды сказал в интервью сетевому изданию «М24»:

> С американскими классиками у нас не все хорошо. Сколько книг того же Хемингуэя сейчас издается? От силы пять штук, про остальное как-то удобно забыли. К слову, почти все его изданные у нас произведения необходимо, мне кажется, переводить заново. Хемингуэй не самый любимый мой писатель, но он заслуживает лучшей доли. Или

[15] Из письма Дж. Кларка автору от 6.08.2019.

> Трумена Капоте того же взять — у него появился сейчас настоящий рыцарь, исследователь, его зовут Денис Захаров, уже какое-то время он стучится в издательства с разными интересными предложениями, но никто, по-моему, до сих пор не осмеливается[16].

Следы моего идеализма остались в фондах Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы. В каталоге под инвентарным номером 2597515 хранится книга 2014 г. с пометкой «Без издательства» — «Трумен Капоте: материалы, исследования, находки». Не знаю, кто именно из редакторов пожертвовал свой промо-сборник в дар библиотеке, но в душе я был рад. Возможно, кому-то из исследователей американской литературы эта книга пригодится в научных изысканиях.

О том, что ранняя проза Капоте выходит в России в серии «Neo Classic» издательства «АСТ», я узнал в августе 2017 г., — за месяц до того, как сборник в переводе Ирины Дорониной вышел из печати. Сделать ничего уже было нельзя. Наши с Аленой переводы так и остались невостребованными.

В сборнике было опубликовано четырнадцать школьных рассказов Капоте[17]. Осталось загадкой, как и почему оставшиеся четыре истории из собрания Нью-Йоркской публичной библиотеки, чьими копиями я располагал, остались за бортом внимания американских издателей. Речь шла о книжной рецензии Капоте под названием “The Hobby of Alice Bertz” и рассказах “Uncle Cabas”, “Dixie, my Dixie” и “Saturday Night”. О судьбе последнего ответ был получен лишь спустя семь лет.

В книге Анушки Рошани *Truboy. Mein Sommer mit Truman Capote*, посвященной поискам рукописи «Услышанные молитвы», она приводит собственную беседу с Аланом Шварцем летом 2017 г.

> **Рошани**: Я была удивлена тем, что вы отказались печатать «Субботний вечер» (Saturday Night) [в американском издании ранней

[16] Максим Немцов: «Есть книги, убитые в переводе, и до сих пор не оживленные» // Москва 24. 19.06.2015. https://www.m24.ru/articles/literatura/19062015/76345?utm_source=CopyBuf

[17] *Капоте Т.* Если я забуду тебя. Сб. рассказов / предисл. Хилтон Алс, послесл. Дэвид Эберсхофф, пер. с англ. Ирины Дорониной. М.: АСТ, 2017. 192 с. (XX век / XXI век – The Best).

прозы[18]]. Я считаю этот рассказ одним из самых ранних лингвистических достижений Трумена. Трудно представить, что он написал его, будучи юным белым мальчиком. Ему удалось невероятно ярко передать атмосферу и развлечения ночного клуба, где общались только чернокожие. Но он никогда не смог бы увидеть это своими глазами во времена расовой сегрегации. В лучшем случае он мог перенять их аутентичный сленг от обслуживающего персонала или других афроамериканских жителей южного города, в котором он вырос.

Шварц: Это было плодом его воображения. Поначалу я думал, что качество рассказа не вызовет никаких разногласий, но я подозреваю, что его родное издательство "Random House" побоялось возникновения бури негодования, потому что сленг описываемой черной среды также включал в себя слово «ниггер» (молодые люди в клубе приветствовали друг друга этим словом). Я не хотел ввязываться в большой спор с "Random House". Безусловно, это задевало за живое. По сегодняшним стандартам использование оскорбительных терминов не приемлемо. [Roshani 2024: 288–289. Перевод мой.]

Интересно, что поэтические работы Капоте совсем неизвестны широкой аудитории. Хотя редакторы школьных альманахов с удовольствием печатали его лирику. Журнал *The Green Witch* («Зеленая ведьма») в 1940 г. опубликовал следующие стихи юного автора: "Nigh", "Up in the Morning", "Plea From the Darkness", "The Queen Bee", "Reaction to a Kiss", "Bird Winging Southward", "Bolero". В 1941 г. там же вышли "Conscience", "Black Boy on a Carolina Beach", "A Part of You".

После того как в 1942 г. Капоте перешел в школу им. Франклина в Нью-Йорке, литературный альманах *The Red & Blue* (vol. XLVI, no. 1, 1942–1943) напечатал его стихи "Shadow", "Bird Winging Southward", "Nuit de Pluit", "So What?", "Sand for the Hour Glass". Неопубликованными остались "The Bird of a Stone or A Cure for Egotism", "Order to the Coffin Maker", "Pussy" ("A Pussy Cat's Adventures"). Даже *The New Yorker* в мае 1944 г. напечатал стихотворение Капоте (правда, без подписи) в популярной рубрике "The Talk of the Town"[19].

[18] На немецком языке «Субботний вечер» все-таки был опубликован в журнале *Die Zeit* осенью 2014 г. После его публикации в промо-сборнике в России в 2014 г. обновленная редакция перевода «Субботнего вечера» увидела свет в 2024 г. в 3 номере журнала «Иностранная литература» (С. 175–181. Пер. Дениса Захарова).

[19] "Poem." *The New Yorker* (May 20, 1944): 22.

Школьное стихотворение “Bolero” («Болеро») в русском переводе Алены Хохловой впервые было опубликовано весной 2018 г. в моей статье «Об одной новелле Трумена Капоте: к истории создания и публикации рассказа “Магазин у мельницы”». Редакция научного журнала «Литература двух Америк», воспроизводя страницу из школьного журнала «Зеленая ведьма», где оно вышло в декабре 1940 г., предложила не оставлять текст без перевода. Так российские читатели впервые узнали Капоте-поэта [Захаров 2018: 80].

Трумен Капоте в нью-йоркской квартире своих родителей на Парк Авеню. 1946 г. Фото Constantin Joffe/Condé Nast

В нью-йоркском архиве писателя дожидается своего часа неопубликованная книга детских стихов Капоте под рабочим названием “Can a Pig Fly?” («Летают ли свинки?»). Этот проект писатель готовил в 1958 г. для “Random House”. Капоте даже получил аванс и начал сотрудничество с американским книжным иллюстратором Хилари Найтом, но проект так и не был завершен. Остался макет обложки и несколько иллюстраций.

О поэтическом таланте Капоте в США почти не знают, несмотря на то что многие пристально изучали архив писателя. Первая статья на эту тему [Young 2023] появилась лишь в августе 2023 года! Ее автором стал не литературовед и даже не поэт, а доктор медицинских наук Джеймс Янг. Небольшая и довольно робкая статья вышла почему-то в кардиологическом онлайн-журнале *Methodist DeBakey Cardiovascular Journal*, где спустя 83 года со дня первой публикации была еще раз напечатана поэма Капоте “Plea From the Darkness”.

Если собрать все стихи Капоте, их хватит на отдельный сборник, однако планов по его изданию у Алана Шварца, увы, нет.

В январе 2017 г. онлайн-журнал «Афиша.Daily» опубликовал мою статью «Холли Голайтли — русская? С кем Трумен Капоте встречался в СССР» [Захаров 2017]. Тогда я впервые поделился тайной, которую хранил уже несколько лет.

Еще в мае 2014 г., работая в фонде писателя в Нью-Йоркской публичной библиотеке, я обнаружил серый блокнот с надписью «Общая тетрадь». Я буквально подскочил на стуле, когда на мониторе увидел советский артефакт. Так я узнал, что Трумен Капоте трижды побывал в России. С этого момента начались мои долгие поиски следов пребывания писателя в нашей стране. В рамках этой работы в марте 2015 г. я заполучил «бриллиант в короне» архивных документов писателя, связанных с Россией, — рукопись неоконченного очерка «Дочь русской революции».

Манускрипт был передан Капоте в Библиотеку Конгресса еще в декабре 1967 г. Его оригинальное название — “Article about a Group of Young People in Moscow. June, 1959” («Статья о группе молодых людей в Москве. Июнь, 1959»). Эссе о встречах с Анной Коган (имя вымышленное) — предводительницей кружка отпрысков советской элиты, Капоте готовил для публикации в журнале *The New Yorker*. Он получил задаток от редакции за будущее произведение, однако работа шла тяжело. В письме к издателю Беннетту Серфу писатель признался:

> Я работаю над статьей, имеющей заглавие «Дочь русской революции». В середине июля [1958 г.] я завершил работу над вариантом текста, который показался мне довольно хорошим, даже настолько хорошим, что я был готов послать его вам, но, перечитав его снова и снова, понял, что текст, который ранее казался насыщенным, не имеет темпо-ритма. Должен признаться, я отлынивал от работы, не доводя вещь до нужной литературной формы…[Too Brief a Treat 2004: 256–257. Перевод мой.]

Закончить историю про людей, ведущих в СССР прозападный образ жизни, у Капоте не получилось даже после третьей поездки в Россию в марте 1959 г. Писатель забросил рукопись, а потом и вовсе сдал ее на хранение в Библиотеку Конгресса, подтвердив тем самым свою манеру не возвращаться к текстам, которые остались незавершенным.

Получив в свое распоряжение фотокопию этого манускрипта, я приступил к распознаванию почерка писателя, который многие исследователи сравнивают с почерком врача. Это правда. Карандашный узор букв кажется совершено нечитабельным. Требуется много времени, чтобы привыкнуть к этой особенности писателя не рисовать знак, а ставить в строке намек-символ, лишь отдаленно напоминающий букву.

С дешифровкой текста мне помог преподаватель английского, американец Крис Прил, которого мне порекомендовала университетская сокурсница. В моем рабочем файле остались точные указания наших сессий-встреч: 14, 21, 28 и 30 апреля 2015 г. Затем с таким трудом дешифрованный текст ждал адекватного перевода на русский.

Лишь в конце мая 2015 г. я получил электронное сообщение от Алены Хохловой: «Я наконец перевела московскую статью, старалась по возможности сохранить слог Т.К., судите сами, насколько у меня получилось»[20].

Неоконченный очерк «Дочь русской революции» оказался крепким орешком — и не только в связи со сложностью распознавания текста и его перевода, но и потому что всех русских персонажей Капоте зашифровал. Он боялся, что после его публикации на Западе КГБ быстро установит круг лиц, с которыми писатель свел дружбу в Москве, и тогда его друзей непременно арестуют и накажут за антисоветскую деятельность.

Началась долгая и кропотливая работа по выяснению имен тех, кто мог стать прототипом московского очерка. Я регулярно встречался с людьми, знавшими о светской жизни 1950-х не понаслышке, показывал им переведенную рукопись в надежде, что они узнают советские реалии и поймут, кто мог скрываться за псевдонимом «Анна Коган». Сама же Анна чем-то напоминала русский вариант Холли Голайтли из «Завтрака у Тиффани»[21]. Я встречался с писателем Михаилом Яковлевичем Бродским, известным художником Борисом Асафовичем Мессерером, сценаристом Натальей Борисовной Рязанцевой, журналистом Нами Микоян и еще многими другими непубличными персонами, хорошо знавшими о жизни советской элиты.

[20] Письмо от А. Хохловой автору от 24.05.2015.

[21] Примечательно, что именно после возвращения из СССР весной 1958 г., Капоте завершит работу над рукописью «Завтрака у Тиффани». Именно поэтому редактор «Афиша.Daily» вынес в заголовок статьи этот мотив.

Джазмен Алексей Семенович Козлов, не без интереса прочитавший перевод «Дочери русской революции», сообщил:

> На мой взгляд, все это Капоте придумал, ориентируясь на какие-то слухи или сплетни, а главное, — там присутствует явная путаница во времени. Я посещал в поздние сталинские годы закрытые вечеринки на «хатах» известных ученых, дипломатов и советских парт-чиновников. Там собирались «детишки», а также наиболее влиятельные и информированные московские чуваки, к которым я принадлежал. Единственной нежелательной группировкой в Москве были, начиная с середины пятидесятых, так называемые «штатники», к которым я примкнул, поскольку был фанатиком всего американского, прежде всего, джаза. Но мы держались тихо, не декларируя свои пристрастия, в отличие от «стиляг» сталинских времен. Мы тщательно следили за изменениями в американской культуре, по мере возможностей, и даже знали о существовании американской элитарной студенческой молодежи. Так что, Капоте придумал типичную «тюльку» про жизнь в СССР в тот период[22].

Несмотря на скепсис Алексея Козлова, я знал, что Капоте вряд ли стал что-то придумывать. Он мог преувеличить, приукрасить, но в основе его документальных произведений всегда лежали факты. Я успел в этом убедиться, когда занимался проверкой фактов его репортажа «Музы слышны» (1956), написанного после возвращения из тура с труппой «Порги и Бесс», гастролировавшей в Ленинграде и Москве зимой 1955–1956 гг.

Вполне допустимо, что компания Алексея Козлова могла не пересекаться с элитарными представителями группы «Анны Коган» — дочери советского генерала. С упорством и вдохновением я продолжил работу по установлению людей, общавшихся с американским писателем во время его трех визитов в Советский Союз. Я подключил к расследованию Ольгу Герасимову — выпускницу исторического факультета МГУ, чья сфера научных интересов касалась повседневной жизни советского общества середины 1950-х гг. Она предложила крайне интересную версию, которую мы принялись вместе проверять. Ее бескорыстная помощь — хороший пример творческой поддержки коллеги.

[22] Из письма А.С. Козлова к автору от 22.03.2016.

Наконец я решил выйти с этой темой в публичное поле, полагая, что статья привлечет внимание кого-то из потомков детей советской элиты и они вспомнят рассказы своих бабушек и дедушек о том, как они развлекались в Москве с автором «Завтрака у Тиффани».

Именно об этом я и рассказал в материале, вышедшем на портале «Афиша.Daily» в январе 2017 г. Ровно на то же самое я надеялся, когда 27 мая 2019 г. отправил в редакцию «Вопросов литературы» статью «Неизвестный Капоте. Ювенальные работы и неизданные рассказы американского автора», в которой подробно рассказал о рукописи «Дочь русской революции» и своих поисках [Захаров 2020].

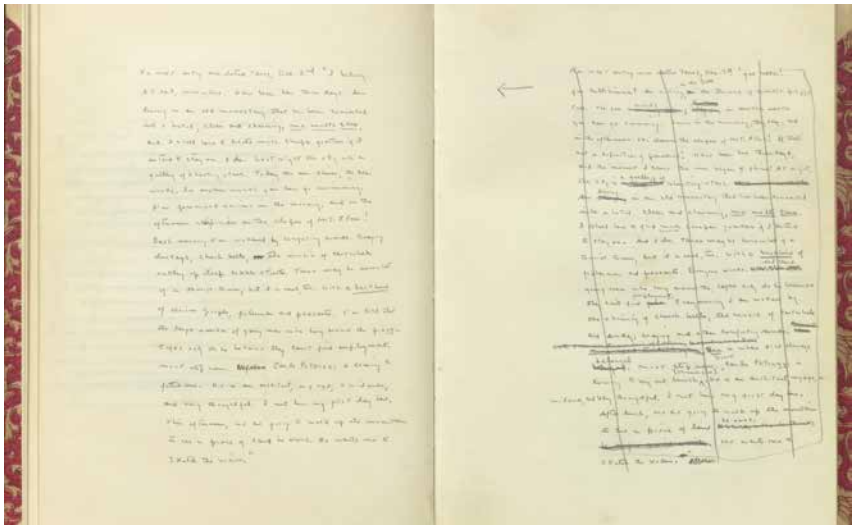
К моменту, когда в июле 2020 г. материал появился на страницах российского научного журнала, американский литературный портал Lit Hub уже напечатал статью Софии Леонард «Расследование о русских светских львицах, которое Трумен Капоте начал, но так и не закончил» [Leonard 2020]. Американская исследовательница не только поведала читателям историю работы Капоте над московским эссе, но и подробно пересказала его сюжет, используя отдельные цитаты из его рукописи.

В феврале того же года я связался с Софией и узнал, что она работает над диссертацией, посвященной «Дочери русской революции» в Университете Эмори в Атланте.

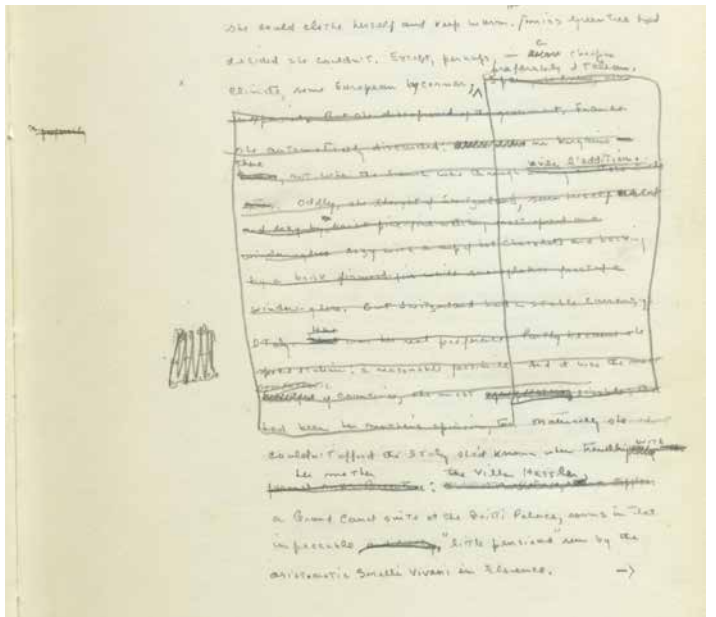
> Я рада присоединиться к клубу [поклонников писателя] и узнать больше о Вашей интересной работе. Спасибо, что поделились именами светских персонажей, с которыми Вы общались. Честно говоря, я не так много знаю о жизни и культуре России той эпохи, поэтому мне было полезно узнать эти имена. Я надеюсь узнать и написать больше о Капоте в России, по аналогии с моей статьей в своей диссертации. Надеюсь, мы сможем поддерживать связь по мере продвижения наших исследований о Капоте[23].

Стоит подчеркнуть, что в той же июльской статье «Вопросов литературы» (2020) мною была рассказана история неопубликованного рассказа Капоте “Another Day in Paradise” («Еще один день в раю»), чья фотокопия также находилась в моем архиве с марта 2015 г. Я получил ее из фондов Библиотеки Конгресса вместе с рукописью «московской статьи».

[23] Письмо Софии Леонард автору от 17.02. 2020.



Разворот записной книжки Трумена Капоте с черновиком первой главы «Еще один день в раю» (“Another Day in Paradise”) так и не написанной повести «Неправильная миссис Рокфеллер» (1953). Фото из личного архива Д. Захарова.
Место хранения оригинала — Библиотека Конгресса США.



«Еще один день в раю». Страница рукописи Трумена Капоте.
Фото из личного архива Д. Захарова. Место хранения оригинала — Библиотека Конгресса США.

Глядя на черновик рассказа “Another Day in Paradise”, можно было ужаснуться объему предстоящей работы. Особую сложность представляли мелко надписанные замены слов и зачеркнутые куски, вместо которых, «врачебным почерком» были сделаны новые вставки. Разбираться во всем этом требовало терпения, стойкости и дополнительных финансовых затрат, на которые я так и не решился. Все это время свои исследования я оплачивал исключительно из собственного кармана. Я никогда не получал ни грантовой поддержки, ни спонсорской помощи.

Хорошо читаемыми в записной книжке Капоте оказались лишь первые несколько страниц. Их я использовал для цитирования в своем материале для «Вопросов литературы».

Наверное, будет правильным, если дешифровкой рукописи займутся американские исследователи, решил я, и понадеялся, что длинная английская аннотация моей статьи, присутствовавшая в единой библиографической базе данных рецензируемой научной литературы (Scopus), поможет западным коллегам быстрее обнаружить “Another Day in Paradise”. Однако ждать пришлось больше двух лет. И дождался я совсем иного…

«В начале [2023] года я просматривал указатели в Библиотеке Конгресса США в поисках произведений Джеймса М. Кейна, — рассказал в интервью главный редактор журнала *The Strand* Эндрю Гулли. — Я сказал себе, что раз уж я этим занимаюсь, не попробовать ли мне поискать что-нибудь у Трумена Капоте, посмотреть, есть ли в его бумагах что-нибудь, что никогда не было опубликовано. И, к моему удивлению, после того как я нанял исследователя, чтобы он лично взглянул и проверил “Another Day In Paradise”, — был обнаружен рассказ, который я ранее видел в указателе»[24].

Дешифровкой рукописи, написанной карандашом Blackwing в блокноте, купленном в Венеции, занималась целая команда специалистов. Эндрю Гулли свидетельствует:

> Наш редактор художественной литературы трудился над расшифровкой пропущенных автором слов и поиском архаичных фраз в итальянском языке. Я тоже принимал участие наряду с транскриптором. А по-

[24] “A Lost Truman Capote Story Is Published. Interview by Scott Detrow with Andrew Gulli.” (Transcript of the podcast). *NPR* (September 23, 2023). https://www.npr.org/2023/09/23/1201360393/a-lost-truman-capote-story-is-published

> том мы передали текст Луизе Шварц[25]. Луиза сравнивала оригинал рукописи с нашей расшифровкой, и у нее было столько замечательных предложений, столько всего. Поверьте, не каждый день можно получить одобрение от правопреемников, и уж точно не каждый день они помогают вам расшифровывать рукопись[26].

После кропотливой работы по дешифровке текста американский ежеквартальный журнал *The Strand*, специализирующийся на публикации неизвестных произведений знаменитых авторов, напечатал в 70-м (летнем) номере рассказ "Another Day in Paradise". В краткой вступительной статье к публикации Эндрю Гулли написал:

> Этот рассказ, как и многие другие рассказы Капоте, представляет собой виньетку: один день из жизни Айрис Гринтри, американки, несчастливо живущей на Сицилии. […] Здесь Капоте избавляется от влияния провинциального Юга своего детства и блеска большого города, который он стремился узнать […] История размышляет о потере, стойкости и предательстве, а ее простая и несерьезная концовка, напоминающая короткие рассказы Антона Чехова, одного из героев Капоте, — парадоксальным образом больше похожа на взрыв, чем на нытье. Капоте, как и Чехов, погружался в глубины своего опыта, чтобы создать живые и реальные истории, и «Еще один день в раю» — не исключение[27].

Несмотря на возникший в мировой прессе ажиотаж, связанный с публикацией неизвестного рассказа Капоте, о котором в России узнали еще в 2020 г., биограф писателя Джеральд Кларк продолжал считать историю незаконченной:

> Я читал рукопись много лет назад в Библиотеке Конгресса США, и, вероятно, где-то в подвале у меня хранится ее ксерокопия. Насколько я помню, история мне понравилась, но Трумен ее не закончил,

[25] Луиза Шварц (Louise Schwartz) — выпускница Стэнфордского университета и юридического центра Джорджтауна, вторая супруга адвоката Алана Шварца. Вместе с мужем представляют интересы писателя в Truman Capote Trust. В ноябре 2018 г. Луиза стала автором детектива «Убийство в Монтесито» (*Murder in Montecito*). К сожалению, в сети не удалось найти ни одного отзыва на эту книгу.

[26] "A Lost Truman Capote Story Is Published."

[27] Gulli E. Andrew. "Editorial." *The Strand Magazine* 70 (2023): 2.

> и я надеюсь, что *The Strand* не утверждает обратного. Я испытываю смешанные чувства по поводу таких посмертных публикаций. Я с удовольствием прочитаю такую историю, но, если автор не счел ее достойной публикации, думаю, мы должны уважать его желание[28].

Кларк абсолютно прав в том, что “Another Day in Paradise” — брошенное на полуслове произведение. В 1953 г. Капоте задумал повесть «Неправильная миссис Рокфеллер» — «история об американке, которая снимает виллу в Италии и пытается заставить людей приехать жить с ней» [Too Brief a Treat 2004: 221]. Проект так и остался незавершенным. Капоте даже не хватило времени и сил закончить первую главу, названную «Еще один день в раю» и ошибочно принятую четой Шварц и редакцией *The Strand* за рассказ, законченный автором.

Отсутствие коммуникации между учеными-капотеведами разных стран, даже несмотря на существующую базу данных Scopus, я воспринимаю как упрек самому себе — значит, моих усилий было недостаточно!

В свое оправдание могу сказать, что с 2017 г. я безуспешно предлагал к публикации результаты своих исследований в следующие журналы: *American Literature*, *American Literary History*, *Arizona Quarterly*, *Tennessee Williams Annual Review*. Среди множества отказов, приведу ответ Гордона Хантера, главного редактора *American Literary History* от 8 августа 2018 г.:

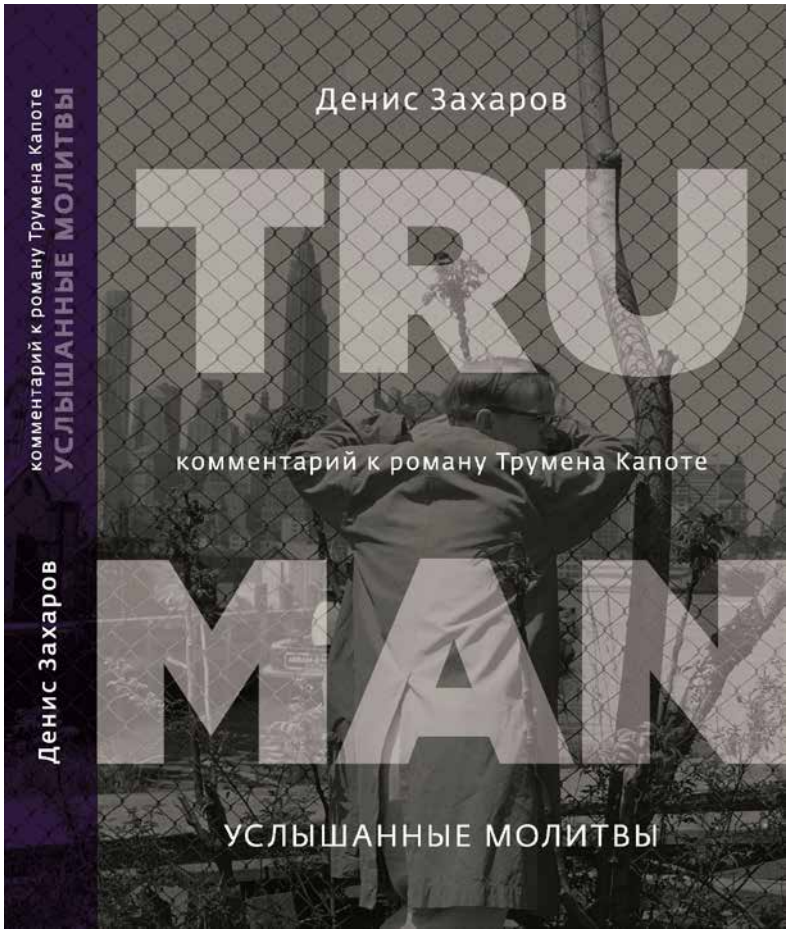
> С сожалением должен сказать, что присланная вами статья [о ранних и неизвестных произведениях Трумена Капоте. — *Д.З.*] не отвечает нашим текущим потребностям. Пожалуйста, поймите, что наше решение отражает нынешнее состояние обязательств и планов журнала, а не негативную оценку вашей работы[29].

В конце Хантер рекомендовал отправить работу кому-нибудь еще, но к тому моменту я исчерпал список профильных американских изданий. Возможно, мне, как и публикатору стихов Капоте, доктору Джеймсу Янгу, следовало обратиться в редакцию одного из медицинских журналов?

---

[28] Из письма Джеральда Кларка автору от 1.10.2023.

[29] Из письма Гордона Хантера автору от 8.08.2018.



Обложка книги-комментария автора к неоконченному роману Трумена Капоте «Услышанные молитвы». (СПб.: Найди лесоруба, 2019, тираж 300 экз.). Издание уже стало библиографической редкостью.

В конце лета 2024 г. я в очередной раз обратился в редакцию известного литературного портала Lit Hub (до этого я писал им в 2020 и 2023 гг. соответственно). Мне казалось, что в год столетия Трумена Капоте материал об обнаруженных мною неизвестных фельетонах писателя должен заинтересовать коллег. 14 сентября я получил лаконичный отказ: «Уважаемый Денис, спасибо, что поделились этим. Это

не совсем подходит для Lit Hub, но спасибо за возможность рассмотреть ваш материал»[30].

Удивительно, но я продолжаю стучаться в закрытую дверь.

С проектом издания неоконченного романа «Услышанные молитвы» я добился аудиенции Николая Науменко — главного редактора серии «Neo Classic» издательства «АСТ». Мы душевно побеседовали, я показал уже готовый перевод, сделанный еще в 2010 г. выпускницей филологического факультета МГУ Снежаной Горяминской. Мне удалось убедить редактора в необходимости издания неоконченного романа Капоте вместе с пояснительным комментарием. Ведь российскому читателю, незнакомому с американскими реалиями, будет не просто разобраться в этой густонаселенной книге.

Спустя год мне перезвонили из «АСТ» и сообщили о приобретении прав на «Услышанные молитвы». Про комментарий была устная договоренность, что я его все-таки напишу. Моя ошибка состояла в том, что я заранее не оговорил объем. Когда работа была закончена, пояснительный текст превышал размер романа в два раза! Иначе и быть не могло. Еще в 1993 г. друг Капоте, писатель Джеймс Миченер, предрек:

> Могу вообразить аспирантов Гарварда в 2060 году, защищающих диссертацию по литературе. Как они выясняют имена прототипов самых инфантильных и непристойных персонажей «Услышанных молитв», как подтверждают справедливость данных Труменом оценок […] Подобно Тулуз-Лотреку, Капоте будет представлять свою эпоху, и его будут ценить за то, как мастерски он ее олицетворил. Конечно, при условии, если писатель закончит свою работу, овладеет своим предметом (а не предмет овладеет им). Я слышал, он так сильно пьет и так много употребляет наркотиков, что шансы на успех невелики. И что тогда останется от романа? Одни комментарии в сносках[31].

В издательстве «АСТ» заявили, что такой объем комментариев они напечатать не могут. Сократить рукопись я отказался. Роман вышел в 2019 г. без комментария, но с моим предисловием.

---

[30] Из письма редакции портала Lit Hub от 14.09.2024.

[31] Michener, James. *Literary Reflections*. Austin, TX: State House Press, 1993: 209.

В том же году со мной познакомился Иван Клюжев — главный редактор независимого петербургского издательства «Найди лесоруба», большой поклонник творчества Капоте. Он и предложил напечатать комментарий к «Услышанным молитвам» в полном объеме. Организованный издателем краудфандинг помог выпустить 300 экземпляров моей первой монографии, посвященной Трумену Капоте. Книга была полностью распродана. После премьеры сериала «Вражда: Капоте против лебедей» (февраль 2024, реж. Гас Ван Сент) интерес к моей монографии вспыхнул с новой силой. Букинисты не готовы расстаться с комментарием к роману меньше чем за 5 тысяч рублей за копию. К счастью, отдельные экземпляры доступны исследователям в библиотеках Москвы, Санкт-Петербурга, Ставрополя, Еревана, Принстона и Вашингтона (округ Колумбия).

2024 год — знаменательный рубеж для Трумена Капоте. В самом начале года я предпринял попытку связаться с редакциями американских журналов, которые когда-то с удовольствием печатали произведения Капоте: *The New Yorker, Esquire, Vanity Fair*. Я предлагал им свою очередную находку — неизвестный текст писателя, который стал предтечей одной из самых скандальных глав «Услышанных молитв». Его расшифровкой и переводом по моей просьбе занимался еще один мой соратник — Аркадий Михайлович Шаталов, — энтузиаст и давний почитатель творчества американского классика.

Неозаглавленному автором тексту из 1243 слов я дал название <Le Pavillon, 1956> (по аналогии с названием соответствующей главы «La Côte Basque, 1965», опубликованной в *Esquire* в ноябре 1975 г.). Это был неиспользованный черновик из профиля Марлона Брандо для *The New Yorker*, который журнал напечатал в ноябре 1957 г. под заголовком “The Duke in his Domain” («Князь в своих владениях»). Капоте описывает свой ужин в популярном нью-йоркском ресторане «Павильон» в компании Недды Харриган (жены режиссера Джошуа Логана, снимавшего Брандо в своей картине «Сайонара»). Собственно, с этого ужина и начинается поездка Капоте в Японию, где проходили съемки фильма.

Светская беседа и обсуждение общих знакомых напоминают зачин будущей главы “La Côte Basque, 1965”, в которой Пи-Би Джонс (альтер эго Капоте) сплетничает с Айной Кулбирт (прототип — Слим Кит). Судя по всему, вариант 1956 г. не вписывался в канву истории о Марлоне Брандо, и автор его выбросил как ненужный. Спустя годы этот законченный фрагмент мог бы стать отдельной историей,

достойной публикации, например, в *The New Yorker* или в том же *Esquire*. Редакции нужно было только договориться с Аланом Шварцем о разрешении на публикацию, как это сделал Эндрю Гулли из *The Strand* год назад. Но увы, мои многочисленные обращения остались неуслышанными, как и молитвы героев романа Трумена Капоте.

В моей коллекции личных находок присутствует еще один прекрасный текст писателя, — никому не известный рассказ, навеянный автомобильной поездкой по Италии в компании Теннесси Уильямса. Я держу его как туз в рукаве на случай, если интерес к Трумену Капоте вдруг проявят западные коллеги. Российскому исследователю точно есть чем их удивить.

P.S. 22 марта 2021 г. на электронную почту Алана Шварца я отправил список из 50 произведений Трумена Капоте, который включал не только неопубликованные рассказы, но и «забытые» очерки писателя, напечатанные всего лишь раз в малоизвестных изданиях. Еще я приложил перепечатанные набело стихи Капоте и выразил надежду, что публикация неизвестных работ Капоте станет лучшим подарком к его столетию.

Ответа от господина Шварца я жду до сих пор…

ЛИТЕРАТУРА

Захаров 2020 — *Захаров Д.В.* Неизвестный Капоте. Ювенальные работы и неизданные рассказы американского автора // Вопросы литературы. 2020. № 4. С. 239–266.

Захаров 2018 — *Захаров Д.* Об одной новелле Трумена Капоте: к истории создания и публикации рассказа «Магазин у мельницы» // Литература двух Америк. 2018. № 4. С. 78–95.

Захаров 2017 — *Захаров Д.* Холли Голайтли — русская? С кем Трумен Капоте встречался в СССР // Афиша Daily. 26.01.2017. https://daily.afisha.ru/culture/4271-holli-golaytli-russkaya-s-kem-trumen-kapote-vstrechalsya-v-sssr/

Трумен Капоте 2014 — Трумен Капоте: материалы, исследования, находки / ред. Д.Захарова. М.: [Б.и.], 2014.

REFERENCES

Leonard 2020 — Leonard, Sophia. The Investigation Truman Capote Started, But Never Finished, on Russian Socialites. *The Literary Hub* (February 7, 2020). https://lithub.com/the-investigation-truman-capote-started-but-never-finished-on-russian-socialites/

Roshani 2024 — Roshani, Anuschka. *Truboy. Mein Sommer mit Truman Capote*. Zürich-Berlin: Kein & Aber, 2024.

Too Brief a Treat 2004 — *Too Brief a Treat: The Letters of Truman Capote*. Edited by Gerald Clarke. New York: Random House, 2004.

Truman Capote 2014 — *Truman Capote: materialy, issledovaniya, nahodki* [*Truman Capote: Materials, studies, discoveries*]. Edited by D. Zakharov. Moscow: n.p., 2014. (In Russ.)

Young 2023 — Young, James.B. Truman Capote as a Poet. *Methodist Debakey Cardiovasc J.* 19, no.1 (Aug. 1, 2023):104–106.

Zakharov 2017 – Zakharov, Denis. "Holli Golajtli — russkaya? S kem Trumen Kapote vstrechalsya v SSSR" ["Is Holly Golightly Russian? Who Met Truman Capote in the USSR"]. *Afisha Daily* (26.01.2017). https://daily.afisha.ru/culture/4271-holli-golaytli-russkaya-s-kem-trumen-kapote-vstrechalsya-v-sssr/ (In Russ.)

Zakharov 2020 — Zakharov, Denis.V. "Neizvestnyi Kapote. Yuvenal'nye raboty i neizdannye rasskazy amerikanskogo avtora" ["Unknown Capote. Early Works and Unpublished Short Stories by the American Writer"]. *Voprosy literatury*, no. 4 (2020): 239–266. (In Russ.)

Zakharov 2018 — Zakharov, Denis. "Ob odnoi novelle Trumena Kapote: k istorii sozdaniya i publikacii rasskaza 'Magazin u mel'nicy'" ["A History of Creation and Publication of Truman Capote's Short Story 'Mill Store'."]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 4 (2018): 78–95. (In Russ.)

© 2024, Д. Захаров

Дата поступления в редакцию: 18.12.2023
Дата одобрения рецензентами: 10.06.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Denis Zakharov

Received: 18 Dec. 2023
Approved after reviewing: 10 Jun. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-222-232
https://elibrary.ru/EJZMIS
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Алена ХОХЛОВА

ТРУМЕН КАПОТЕ — ДЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ?

Аннотация: Статья посвящена истории создания Труменом Капоте детского произведения «Летают ли свинки?». Трумен Капоте широко знаком как «взрослый» автор, но мало кому известно о существовании неизданного произведения писателя, созданного в рамках проекта развивающей детской литературы по заказу американского издательства “Random House”. Серия возникла на волне успеха детских книг, принадлежащих перу Теодора Гайзела, более известного как Доктор Сьюз. Под влиянием царившего в американской образовательной среде 1950-х гг. представления о необходимости постепенного расширения лексического запаса детей дошкольного и школьного возраста издательство установило жесткие ограничения по количеству используемых в детских книгах слов. Целая плеяда известных авторов, включая Юдору Уэлти, получила приглашение издательства к сотрудничеству, но лишь Капоте всерьез взялся за работу. Подготовку иллюстраций к рукописи поручили американскому художнику Хилари Найту, к тому времени прославившемуся благодаря работе над серией детских книг Кей Томпсон о проказнице Элоизе.

Ключевые слова: детская литература, Трумен Капоте, Беннетт Серф, «Летают ли свинки?», издательство “Random House”, Доктор Сьюз, Хиллари Найт, Харпер Ли.

Информация об авторе: Алена Павловна Хохлова, независимый исследователь, Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-1423-0387. E-mail: alenapavlovna2009@gmail.com.

Для цитирования: *Хохлова А.П.* Трумен Капоте — детский писатель? // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 222–232. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-222-232

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-222-232
https://elibrary.ru/EJZMIS
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Alyona KHOKHLOVA

IS TRUMAN CAPOTE A CHILDREN'S WRITER?

Abstract: The article is devoted to the history of Truman Capote's children's poem "Can a Pig Fly". Truman Capote is well-known as an author for the adult audience; however few readers are aware of the unpublished and the only known Capote's children work written for the Random House "Beginner Books" easy-to-read series. The series was inspired by success of Theodor Geisel (also known as Doctor Seuss) children's books. American educational circles of 1950s were under the influence of step-by-step vocabulary expansion of preschoolers and first-graders. Hence Random House set up severe limitation for vocabulary used by new series writers. Several best-selling adult authors tried but couldn't come up with anything worthy because they had to stick to a 100 Word List. Capote wrote several manuscripts, and "Can a Pig Fly" is the only almost finished manuscript left. American artist Hillary Knight, well-known by that time due to his works for Eloise series of books by Kay Thompson, made beautiful artworks for this unpublished picture book about the flying pig.

Keywords: children's literature, Truman Capote, Bennett Cerf, "Can a Pig Fly?", Random House, Doctor Seuss, Hillary Knight, Harper Lee.

Information about the author: Alyona P. Khokhlova, independent researcher, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-1423-0387. E-mail: alenapavlovna2009@gmail.com.

For citation: Khohkhlova, Alyona. "Is Truman Capote a Children's Writer?" *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 222–232. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-222-232

История единственного произведения Трумена Капоте, созданного им для юных читателей, «Летают ли свинки?» (“Can a Pig Fly”), начинается задолго до того, как писатель получил предложение его написать. Существенный вклад в развитие этого сюжета внесло знакомство детского писателя Теодора Гайзела, прославившегося под псевдонимом «Доктор Сьюз» [см. о нем: Мороз 2015], и Уильяма Сполдинга, главы отдела образовательной литературы крупного издательства “Houghton Mifflin” [Morgan & Morgan 1995: 153–154]. В 1957 г. по заказу Сполдинга Доктор Сьюз написал «Кота в шляпе» (“Cat in a Hat”). Идея создания увлекательной книги для обучения детей чтению посетила Сполдинга после знакомства с бестселлером 1955 г. «Почему Джонни не может читать?» Рудольфа Флеша[1]. В конце своей работы Флеш разместил список из 72 распространенных слов, которые должны уметь читать первоклассники. Аналогичный список Сполдинг предоставил Сьюзу в 1957 г. для работы над «Котом в шляпе», хотя в окончательной редакции книги оказалось 236 разных слов [Nel 2007: 24–26].

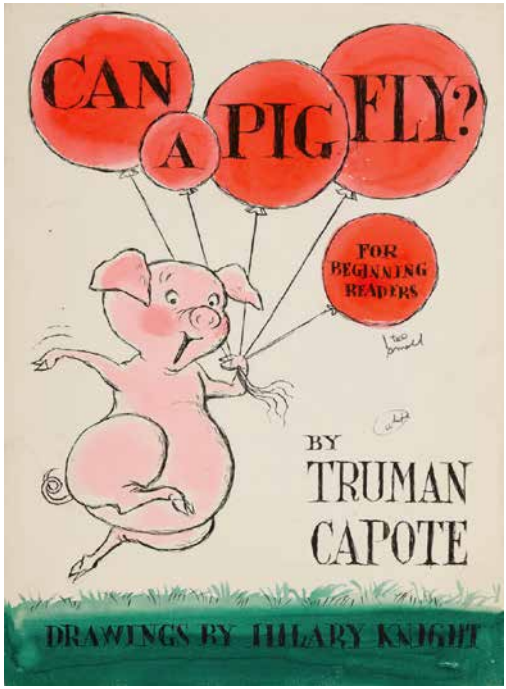
Мы никогда не узнаем, появилась бы на свет рукопись «Летают ли свинки?» Капоте, если бы в историю «Кота в шляпе» не вмешалось издательство “Random House”. Поскольку за двадцать лет до этого именно “Random House” взялось опубликовать первую книгу Доктора Сьюза, то и права на продажу новой детской книги оказались поделены между “Houghton Mifflin” и “Random House”. Глава “Random House” Беннет Серф сделал ставку не на сотрудничество со школами, как Сполдинг, а на свободную розничную торговлю, и не прогадал. За первые три года было продано около миллиона экземпляров книги, ее перевели на французский, китайский и шведский языки [Morgan & Morgan 1995: 156–157]. Этот грандиозный успех привел к появлению в “Random House” в 1958 г. целой серии книг для начинающих “Beginner Books”, главным редактором которой и стал Доктор Сьюз[2]. А вот сама идея серии принадлежала Филлис Серф, жене Беннета Серфа[3].

К этому моменту Трумен Капоте уже несколько лет успешно издавался в “Random House”. Любопытно, что история знакомства

[1] Рудольф Флеш (1911–1986) — специалист по удобочитаемости текста, автор индекса удобочитаемости для английского языка.

[2] Menand, Louis. “Cat People: What Dr. Seuss Really Taught Us.” *The New Yorker* (December 23 & 30) 2002: 2.

[3] Филлис Фрейзер Серф Вагнер (1916–2006) — американская актриса, журналистка, соучредитель издательства “Random House”.



Макет обложки книги в стихах «Летают ли свинки?» Трумена Капоте для детской серии “Beginner Books” издательства “Random House”. Художник-иллюстратор Хилари Найт. Фото — аукционный дом Bonhams, 2018.

Беннетта Серфа с Капоте тоже не обошлась без вмешательства издательства “Houghton Mifflin”, хотя и косвенного. Внимание Серфа к молодому прозаику с кубинской фамилией привлек Роберт Линскотт[4], бывший редактор “Houghton Mifflin”, наткнувшийся на рассказ Капоте «Мириам» (“Miriam”, 1945) в июньском номере журнала *Mademoiselle*. Фактически Линскотт привел Капоте в “Random House”, и писатель уже никогда не покидал его.

На волне фантастического успеха серии “Beginner Books” “Random House” бросило клич среди своих «взрослых» авторов в поисках желающих написать что-то для детской серии. Многие из откликнувшихся вскоре отказались от проекта, узнав об обязательном списке из 100 слов. Трумен Капоте однако любил литературные эксперименты; к тому же стихи он писал еще со школьной скамьи, поэтому решил попробовать. Так и появилась история в стихах «Летают ли свинки?» (“Can a Pig Fly”).

Перефразировав идиому «когда свиньи полетят» (аналог нашей пословицы «когда рак на горе свистнет»), Капоте начисто опроверг ее, позволив своей сказочной Свинке осуществить мечту и взлететь. При помощи своих друзей — Мокрой Курицы, Котенка, Козочки и других — ей удается соорудить из подручных материалов самолетик,

[4] Роберт Ньютон Линскотт (1886–1964) — литературный редактор издательства “Random House” (1944–1957). Был близким другом Уильяма Фолкнера, работал с текстами Трумена Капоте и Карсон Маккаллерс. В 1959 г. книга писем и стихов Эмили Дикинсон под редакцией Роберта Линскотта стала бестселлером.

который, ожив, сперва никак не хочет взлетать в воздух, уверенный, что такая задача ему не по плечу. Однако при поддержке все тех же верных друзей он вместе со счастливой Свинкой взмывает к небесам.

— Я не штуковина, я — самолетик, —
Сказал Самолет, — но я не полечу!
Крутите-вертите меня как хотите,
А вверх не получится, я не хочу!

— Не хочешь летать? — закричали зверушки. —
Но ведь без тебя не сработает план!
Свинка кивнула на это послушно,
А Самолет отвернулся к кустам.

— Поднимайся, лети! Мы все тебя просим!
Вот шляпа, чтоб ветер тебя не сносил.
Все самолеты так делают! Точно!
— Но я упаду, у меня нету сил!

— На помощь! — кричал Самолетик, взлетая. —
Мне страшно! Я сразу же вниз упаду!
Зачем вы со Свинкой меня запускали!
Ах, как это страшно, я чую беду![5]

К сожалению, не осталось ни записей в дневниках, ни воспоминаний о том, как Капоте работал над детской книгой и скольких усилий стоило ему, уже признанному мастеру, известному в том числе благодаря «Завтраку у Тиффани», упаковать свое вдохновение в обертку всего лишь из сотни слов. Однако мы можем предположить, откуда Капоте черпал вдохновение для этой работы.

Капоте смог оживить в памяти собственную детскую «трагедию» с игрушечным самолетом. По свидетельствам его кузена Дженнигса Фолка Картера [см.: Moates 1989: 98–102] в детстве у Трумена был красивый зеленый трехколесный велосипед в виде настоящего фордовского самолета, на котором он изредка разрешал покататься друзьям. По одной из версий самолет купили вскладчину рабочие с местной лесопилки в благодарность не то за нарисованные им портреты, не то за посвященные им стихи. По другой версии, которая нашла отражение в рассказе Капоте «Как я провел одно рождество» (“One Christmas”, 1983), самолет мальчику подарил на Рождество

[5] Truman Capote Papers. Manuscript and Archives Division. The New York Public Library. MssCol 469. Can a Pig Fly. Пер. мой.

отец. Есть и третья версия, согласно которой Трумен выиграл игрушку в конкурсе, проводившемся в аэропорту Нового Орлеана.

Маленький Трумен обожал свой велосипед в виде самолета. После катания он запирал его в своей комнате, не позволяя друзьям кататься в его отсутствие. Однажды Дженнигс вместе с подругой детства Нелл (Харпер Ли) решили воспользоваться трехдневной отлучкой Трумена в Монровилле, чтобы вдоволь накататься на велосипеде. Потом шаловливых детей посетила мысль заставить «самолет» взлететь. Для этих целей Дженнингс и Нелл забрались на крышу амбара. Закончился этот полет не очень удачно: «летчик» приземлился в запруду рядом с соседским свинарником, оказавшись по уши в грязи, мусоре и навозе. Потери были существенными: игрушка пришла в негодность. Дети ужаснулись при мысли о том, что они теперь скажут Трумену. Времени на размышления было немного, поэтому, очистив велосипед от грязи и навоза, шалуны решили выдать Капоте только часть горькой правды: да, они стащили самолет, пока его не было. Потом они захотели пить и ушли в дом, оставив самолет на обочине дороги. Пока их не было, дядя Говард, большой любитель спиртного, случайно переехал самолет на своем пикапе. Дядю Говарда конечно было жаль, но себя ребята жалели сильнее.

Целую неделю Трумен не встречал своего кузена и был этому в какой-то степени рад — тот не видел его слез. «Хотел бы я быть волшебником, чтобы починить его. Я бы все починил. Но потом я понял, что волшебства не существует» [цит. по: Moates 1989: 106]. Узнал ли Капоте позднее, что на самом деле произошло с его самолетом, или до конца дней верил в историю про дядю Говарда, — неизвестно. Но чудесный трехколесный велосипед-самолет вполне мог стать прообразом для Самолетика, поборовшего страх и взмывшего в небо вместе с веселой Свинкой в сказке “Can a Pig Fly”.

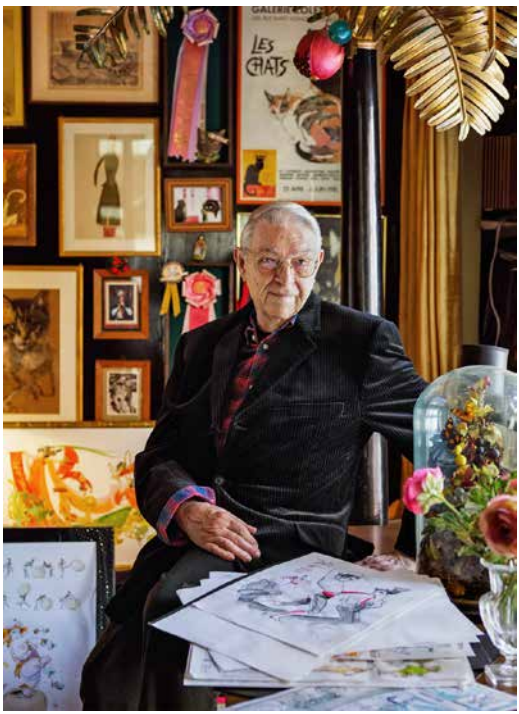
В письме, направленном Беннетту Серфу из Греции в сентябре 1958 г., Капоте делится своим глубоким разочарованием от участия в проекте:

> Я потратил целую неделю в июле, написал пять страниц и зашел в тупик; затем я пытался вернуться к работе в августе, но все это нагоняло на меня тоску. Конечно, не самое профессиональное оправдание, но другого у меня нет[6].

[6] *Too Brief a Treat: The Letters of Truman Capote*, ed. by Gerald Clarke. New York: Random House, 2004: 257–258.

За работу над «Свинками» Капоте получил аванс, который в этом письме он предлагал или вернуть, или считать авансом за любую из двух других рукописей, над которыми он тогда работал[7].

Вероятно, после этого сентябрьского разочарования Капоте предпринял еще одну попытку и представил в издательство новую рукопись, которая, во всяком случае поначалу, всех устраивала. Мы можем предполагать это, потому что над «Свинками» вместе с Капоте работал американский художник Хилари Найт. К интересующему нас моменту Найт уже прославился благодаря иллюстрациям к популярной детской серии книг про Элоизу, принадлежащей перу Кей Томпсон[8].



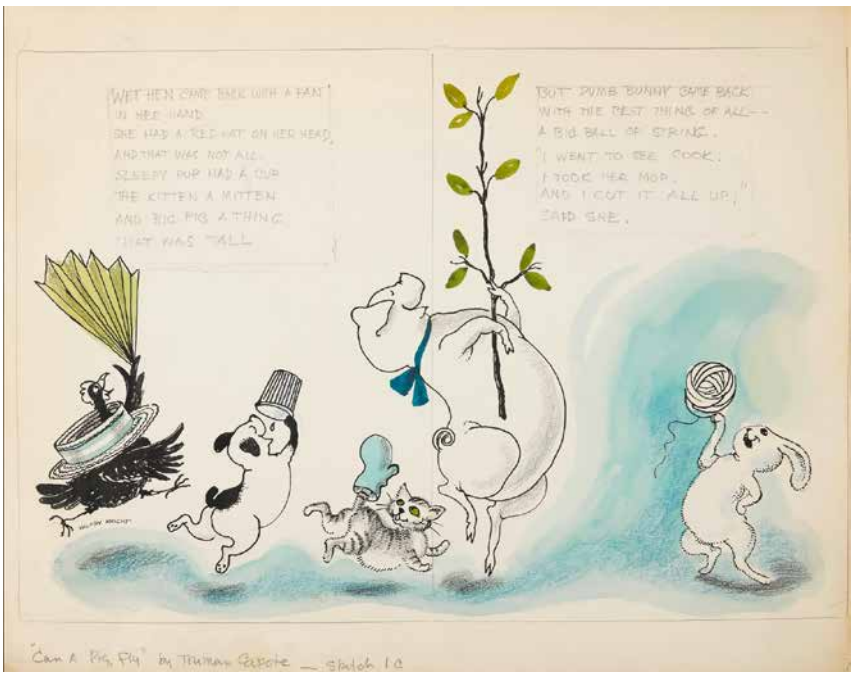
Художник-иллюстратор Хилари Найт в своем доме в Нью-Йорке, 2017 г. Фото Джонатана Бекера

Восемь красочных иллюстраций, созданных Найтом для рукописи Капоте, в декабре 2018 г. были выставлены в качестве лота на аукционе частного британского аукционного дома «Бонэмс» (Bonhams). Вместе с ними с молотка ушла и методичка, выпущенная издательством для писателей, работающих над своей первой книгой для серии “Beginner Books”. В числе прочего она содержит банальные советы, вроде «заставьте читателя сгорать от нетерпения, чтобы узнать, что же случится дальше» и «помните, что маленькие читатели

[7] Речь идет о романе «Услышанные молитвы» и очерке «Дочь русской революции».

[8] Эта серия детских книг Кей Томпсон выходила в издательстве Simon & Schuster (1955–1959).

Акварельные иллюстрации Хилари Найта к детской книге Трумена Капоте «Летают ли свинки?». Фото — аукционный дом Bonhams, 2018



боятся чрезмерного количества слов! Ваша задача — показать им, что чтение может быть приятным».

Разумеется, подобные советы вкупе со ограничением словаря не очень помогали уже добившимся известности авторам. Полный список этих писателей не сохранился. По воспоминаниям Найта[9], среди них была Юдора Уэлти, впоследствии удостоившаяся Пулитцеровской премии за роман «Дочь оптимиста» (1969; отд. изд. 1972). Однако ей тоже не удалось довести работу над детской рукописью до конца. Да и сам Найт был расстроен из-за постоянных предложений художественного отдела издательства по переработке иллюстраций для обложки и разворотов[10]. От более подробных комментариев о сотрудничестве с Капоте мистер Найт отказался, сославшись в переписке с автором настоящей статьи на то, что работает над автобиографической книгой, в которую войдут его воспоминания о работе над «Свинками».

Судя по тому, что Найт все же начал работу над иллюстрациями, рукопись Капоте выглядела в глазах издательства достаточно привлекательно. Что это была за рукопись — та, что хранится в Нью-Йоркской публичной библиотеке, или какая-то другая, и почему же в конце концов она так и не была опубликована, остается тайной, завесу над которой, возможно, приоткроет автобиография Хилари Найта (Hilary Knight: Drawn from Life) — заявленная еще в 2018 г., но пока так и не вышедшая.

Трумен Капоте в 1948 г.
Фото Карла Ван Вехтена.

Капоте активно работал над рукописью, а прекрасное отношение к нему со стороны Беннетта Серфа и его жены Филлис внушало оптимизм, но издание детской книги “Can a Pig Fly” не задалось. Возможно, не оправдала себя идея привлечения к детской серии «взрослых» писателей или издатели видели бóльший потенциал в других проектах, над которыми в то время велась работа. Так, в 1958 г. вышли пять новых книг детской серии, включая «Возвращение кота в шляпе» Доктора Сьюза. Еще шесть книг выпустили в 1959 г., и все они

9 https://www.bonhams.com/auctions/24899/lot/18/

10 Там же.

написаны детскими авторами, многие из которых также выступили и в качестве иллюстраторов.

Между тем Беннетт Серф и впрямь относился к Капоте по-отечески и утверждал, что «делал для Трумена вещи, которые не сделал бы для другого автора»[11], а тот в свою очередь любил смущать издателя трогательными объятиями и возгласами: «Большой папуля» [Clarke 1988: 134]. Филлис Серф питала к Капоте материнскую нежность и называла его «этот необыкновенный мальчик». Опасаясь ранить его чувства, Серф часто перепоручал жене донести до Капоте свое недовольство. И хотя Капоте не всегда следовал полученным указаниям, он неизменно относился к ним с юмором. В случае с детской рукописью отказ прозвучал из уст Филлис Серф.

Долгие годы история Трумена Капоте о Свинке хранилась в недрах Нью-Йоркской публичной библиотеки, пока не стала доступна широкой публике в 1988 г. в качестве экспоната на выставке детских книг «Вечные истории: три века детской литературы от публичной библиотеки Нью-Йорка». В *New York Times* ее описали как «веселую историю о свинке, которая при помощи друзей научилась летать»[12]. Затем о ней снова забыли, пока в 2014 г. российскому исследователю творчества Капоте Д.В. Захарову не удалось обнаружить черновик детской истории на пяти листах в архиве писателя. По этой рукописи автором и был сделан русский перевод[13].

История представляет собой сюжетно законченное произведение, однако текст выглядит недоработанным: некоторые части представлены не в стихотворной форме, а в прозе, встречаются повторы и некоторая несогласованность, на полях видны авторские ремарки. Количество отличающихся слов в поэме выходит за рамки, заданные издательством — их немногим больше 120, однако, если бы Капоте довел работу до конца, нет сомнений в том, что использования лишних слов удалось бы избежать. Позволило бы это сохранить добрый настрой и манеру повествования — этого мы так никогда и не узнаем.

В апреле 1993 г. вдова Беннетта Серфа Филлис обнаружила в личном архиве еще одну рукопись Капоте, посвященную, вероятно,

---

[11] Cerf, Bennett. *At Random. The Reminiscences of Bennett Cerf*. New York: Random House, 1977: 135.

[12] Glueck, Grace. “Look! See! A Children’s Book Show.” *New York Times* (June 10, 1988).

[13] На данный момент перевод не опубликован, в том числе в связи с отсутствием возможности приобретения прав на публикацию.

той же свинке, однако носящую иное название — «Свинка, которая не могла летать» (“The Pig That Wouldn't Fly”). Это рукопись на 62 страницах, примерно по 20 слов на каждой. Филлис Серф текст не читала. Она случайно нашла документ в подвале, когда готовила к продаже свой дом в Маунт Киско. «Если бы я выбросила коробку, не разбирая, она (рукопись. — *А.Х.*) была бы потеряна навсегда», — рассказала она[14]. Заплатили Капоте за нее или нет, она не помнит, но утверждает, что он написал две или три версии истории, пытаясь подыскать слова, которые можно было бы дополнить красивыми иллюстрациями. Рукопись так и не увидела свет, добавила Филлис Серф, потому что «доктор Сьюз не считал ее сто́ящей»[15], а он был ее компаньоном, и она доверяла его мнению. Она же сообщила Капоте об отказе от публикации, который он, по ее словам, воспринял спокойно.

ЛИТЕРАТУРА

Мороз 2015 — *Мороз Н.А.* Доктор Сьюз о зверях и людях: опыт карикатуриста и иллюстрированные сказки 1930–1950-х гг. // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 250–275.

REFERENCES

Clarke 1988 — Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. New York: Simon and Schuster. 1988.

Moates 1989 — Moates, Marianne M. *A Bridge of Childhood. Truman Capote's Southern Years*. New York: Henry Holt, 1989.

Morgan & Morgan 1995 — Morgan, Judith, and Neil Morgan. *Dr. Seuss & Mr. Geisel*. New York: Random House, 1995.

Moroz 2023 — Moroz, Nina. “Dr. Seuss o zveriah i liudiah: opyt karikaturista I illustritovannyie skazki 1930–1950-h gg.” [“Dr. Seuss of Beasts and Men: the Cartoonist's Experience and the Illustrated Tales of the 1930–1950s”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 15 (2023): 250–275. (In Russ.)

Nel 2007 — Nel, Philip. *The Annotated Cat: Under the Hats of Seuss and His Cats*. New York: Random House, 2007.

© 2024, А.П. Хохлова
Дата поступления в редакцию: 26.08.2024
Дата одобрения рецензентами: 09.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Alyona P. Khokhlova
Received: 26 Aug. 2024
Approved after reviewing: 09 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

[14] “A Forgotten Capote Work.” *The Buffalo News* (July 23, 1993).

[15] Ibid.

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-233-259
https://elibrary.ru/FQARLQ
УДК 82-1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Денис ЗАХАРОВ

НЕИЗВЕСТНЫЕ ФЕЛЬЕТОНЫ ТРУМЕНА КАПОТЕ

Аннотация: С ноября 1944 по сентябрь 1945 гг. двадцатилетний Трумен Капоте вел колонку сатиры и юмора в *Reader's Scope*, — журнале, основанном американским коммунистом Левереттом Глисоном (1898–1971). В интервью и автобиографических справках Капоте никогда не упоминал названия данного издания, предпочитая скрывать свой опыт работы в *Reader's Scope* за общими формулировками. Зачем он это делал и какие обстоятельства вынудили начинающего прозаика заняться литературной поденщиной в журнале перепечаток? В статье исследуется малоизвестный эпизод в биографии классика американской литературы. Обнаруженные ранее неизвестные фельетоны и анекдоты Трумена Капоте дополняют корпус текстов писателя новыми произведениями сатирического жанра. Впервые на русском приводятся короткие юморески и небылицы, написанные Капоте специально для дайджест-журнала, анализируются их стиль, форма и содержание, дается пример одного из фельетонов писателя, ставшего вариацией известного рассказа «Я тоже не промах» (“My Side of the Matter”, 1945). Текст содержит сведения о журнале Леверетта Глисона и биографические данные его основателя, почерпнутые из досье ФБР.

Ключевые слова: американская литература, Трумен Капоте, «Я тоже не промах», неизвестные произведения Капоте, журнал *Reader's Scope*, Леверетт Глисон, литературные анекдоты, фельетоны, сатира.

Информация об авторе: Денис Владимирович Захаров, кандидат исторических наук, независимый исследователь, Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2947-8740. E-mail: deonis.zaharov@gmail.com.

Для цитирования: *Захаров Д.В.* Неизвестные фельетоны Трумена Капоте // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 233–259. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-233-259

Автор выражает признательность книжному магазину “Between the Covers Rare Books” (Глостер Сити, шт. Нью-Джерси) и лично Келли Паулин за предоставленные сканы двух выпусков журнала *Reader's Scope*, а также благодарит Бретта Дакина, внучатого племянника Льва Глисона, за предоставленную информацию о его родственнике.

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-233-259
https://elibrary.ru/FQARLQ
UDC 821.161.1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Denis ZAKHAROV

THE UNKNOWN ANECDOTES OF TRUMAN CAPOTE

Abstract: From November 1944 to September 1945, twenty-year-old Truman Capote contributed a satire and humor column to *Reader's Scope*, — a magazine founded by American communist Leverett Gleason (1898–1971). Capote never mentioned the title of the magazine, preferring to hide this experience behind general statements about working for a digest magazine. Why did he do so, and what circumstances compelled the aspiring novelist to take up literary hackwork at a digest magazine with a doubtful reputation? The article explores the little-known episode in Truman Capote's biography. Previously unknown pieces by Capote add new satirical works to the writer's bibliography. The article for the first time presents in Russian short humoresques and anecdotes written by Truman Capote exclusively for *Reader's Scope*. The article analyzes their style and genre characteristics, and also gives as an example one of the feuilletons, which became a version of Capote's famous short story "My Side of the Matter." The article contains information about Leverett Gleason's magazine and biographical information on its founder, taken from the FBI case.

Keywords: Truman Capote, American literature, Leverett Gleason, *Reader's Scope* magazine, "My Side of the Matter", unknown heritage of the writer, literary anecdotes, satire.

Information about the author: Denis Zakharov, PhD in History, independent researcher, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2947-8740. E-mail: deonis.zaharov@gmail.com.

For citation: Zakharov, Denis. "The Unknown Anecdotes of Truman Capote." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 233–259. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-233-259

Acknowledgments: The author is grateful to the bookshop Between the Covers Rare Books Inc (Gloucester City, NJ) and personally to Kellie Paullin for the scanned copies of the two issues of the *Reader's Scope* and to Brett Dakin, Lev Gleason's grandnephew for the information about his relative.

19 января 1948 г. в книжные магазины США в продажу поступил роман «Другие голоса, другие комнаты». Для большинства американских покупателей имя Трумена Капоте было незнакомым и звучало странно (мало кто понимал, как правильно прочесть кубинскую фамилию). Специально для них автор подготовил информационную справку о самом себе, которую издатели по традиции разместили на внутреннем клапане суперобложки.

> Трумен Капоте родился в Новом Орлеане, ему 23 года. Он писал речи для третьесортного политика, танцевал на речном теплоходе, и сколотил небольшое состояние, рисуя цветы на стекле. Он разбирался с текучкой сценариев в офисе одной кинокомпании, постигал секреты предсказания будущего у знаменитой гадалки миссис Эйси Джонс, работал в «Нью-Йоркере» и занимался подборкой анекдотов для публикации в дайджест-журнале[1].

В этом лаконичном резюме Капоте играет с читателем, приучая его не воспринимать автора слишком серьезно. Символическим подкреплением этой мысли служила постановочная фотография на суперобложке, запечатлевшая молодое дарование возлежащим на софе в кокетливой позе с лукавым взглядом.

К моменту выхода дебютного романа главными достижениями Капоте стали публикации рассказов в известных журналах *Story, Harper's Bazaar, The Atlantic Monthly, Mademoiselle* и две литературные премии О'Генри за рассказы «Мириам» (1945) и «Закрой последнюю дверь» (1947). Однако перечисление наград и наименований солидных журналов — информация довольно скучная, а Капоте ненавидел скуку. Поэтому на клапане появились истории про написание речей для политиков, читку сценариев и предсказания будущего. Эти факты, собранные в одном абзаце, как бы дорисовывали образ эксцентричного автора-южанина, ищущего и обретающего себя в литературе.

Танцы на речном теплоходе, как ни странно, не были выдумкой. В детстве отец брал его с собой в круизы по Миссисипи, где Трумен зажигательно танцевал чечетку под живой аккомпанемент Луи Армстронга и громкие одобрительные возгласы публики[2]. Капоте

---

[1] Capote, Truman. *Other Voices, Other Rooms.* New York: Random House, 1948. (Dust jacket, designed by Sol Immerman). Здесь и далее цитата переведены автором, если не указано иное.

[2] Rudisill Marie, and James Simmons. *Truman Capote: The Story of his Bizarre and Exotic Boyhood by an Aunt Who Helped Raise Him*. New York: Morrow, 1983: 18, 25.

действительно хорошо двигался на танцполе, чему есть множество свидетелей, включая Мэрилин Монро и Кэтрин Энн Портер. Последняя признавалась другу, писателю Глинуэю Уэскотту: «Мне нравится Трумен, и всегда нравился. Причина моей симпатии в том, что он лучший из всех партнеров, с которыми я когда-либо танцевала»[3].

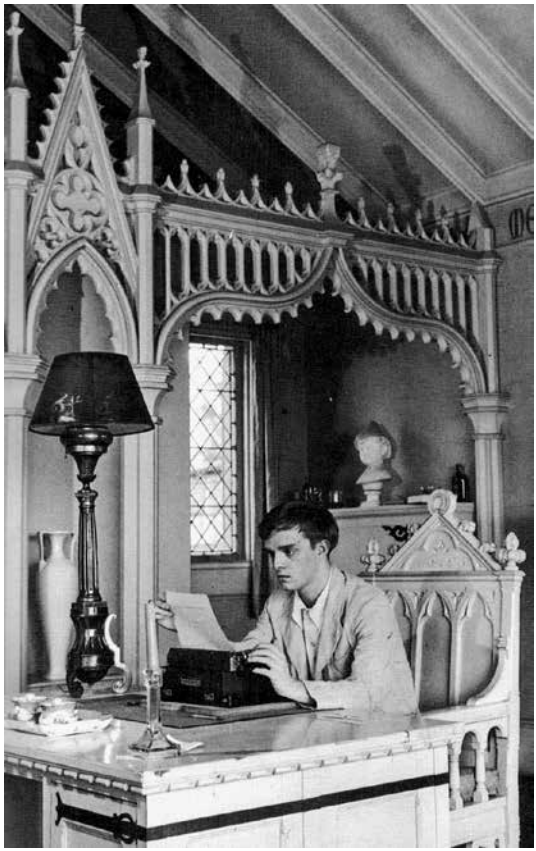
Упоминание о работе в престижном *The New Yorker* под сомнение никогда не ставилось, даже несмотря на то что молодой Капоте официально служил там посыльным (copyboy) и продержался в редакции меньше года. Что касается работы колумниста в дайджест-журнале, то этот эпизод в биографии писателя часто воспринимался как легенда, хотя еще в 1948 г., отвечая на вопрос Сельмы Робинсон о том, что было правдой в его автобиографии на суперобложке, Капоте заявил, что многое в тексте было шуткой («У меня странное чувство юмора»), и тут же признался, что познакомился с гадалкой Эйси Джонс в 17 лет, когда некоторое время жил в Новом Орлеане и наблюдал за работой ее салона («Я был лучшим ее протеже»). Рисование цветов на стекле вроде бы тоже имело место, но, в отличие от заявленного, не принесло большого состояния («Возможно, долларов 25–30»). И, наконец, самое главное: «Я не подбирал анекдоты для дайджест-журнала — я их придумывал. Знаете, что-то вроде: “В Такоме, штат Вашингтон, домохозяйка проснулась однажды утром и…”» [TCC 1987: 5].

Несмотря на эти признания, в апреле 1951 г. в письме к своему редактору из “Random House” Роберту Линскотту, Капоте убедительно просил его:

> Боб, только пожалуйста, [при оформлении обложки новой книги «Голоса травы»] не используйте ту же биографию, что была напечатана ранее — о речных теплоходах, предсказании будущего, и бог знает чем еще [Too Brief 2004: 171].

Уже познавший славу писатель открещивался от того, что сам же и придумал шутки ради. Новый статус требовал серьезности и лестных слов маститых критиков, а не веселых побасенок. Примечательно, что еще в январе 1946 г., подавая заявку на участие в писательской резиденции в Яддо (Саратога-Спрингс), Капоте так рассказывал директору о своем творческом пути:

[3] Из письма Гленуэя Вескотта Трумену Капоте от 8 октября 1966 г. Публикуется впервые. Glenway Wescott Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. MSS 134. Box 42, folder 575.



Трумен Капоте в писательской колонии Яддо, Саратога-Спрингс. Май 1946 г. Идет работа над романом «Другие голоса, другие комнаты». Фото — Лиза Ларсен

Уважаемая миссис Эймс, мне бы хотелось узнать о возможности провести некоторое время летом в писательской колонии Яддо, поскольку я работаю над книгой, своим первым романом, который я надеюсь закончить осенью. […] Мне 21 год, я с Юга, сейчас проживаю в Нью-Йорке. Некоторое время работал в «Нью-Йоркере», затем читал рукописи в офисе кинокомпании, наконец, собрал воедино месячную коллекцию «бородатых» анекдотов для одного дайджест-журнала [Too Brief 2004: 13].

Следов работы Трумена Капоте в кинокомпании все еще не найдено, зато мною были обнаружены те самые анекдоты, которые двадцатилетний литератор придумывал и печатал в дайджест-журнале. Как оказалось, Капоте трепетно хранил в личном архиве эти первые публикации, ныне разошедшиеся по частным коллекциям, чего не скажешь о самом журнале, который сохранился плохо.

В Библиотеке Конгресса США доступно всего четыре номера с публикациями Капоте за 1945 г. (июнь, июль, август, сентябрь), в Библиотеке «Центр Гарри Рэнсома» (Техас) в наличии только один номер (декабрь 1944), в книжном магазине “Between the Covers Rare Books” в Глостере, шт. Нью-Джерси, был найден еще один недостающий выпуск (январь 1945). Для полноты исследования не хватает текстов пяти номеров: за ноябрь 1944-го, февраль, март, апрель и май 1945-

го. Тем не менее само обнаружение публикаций не только проливает свет на малоизвестный эпизод в биографии Капоте, но и пополняет библиографию американского писателя ранее неизвестными произведениями, написанными в форме фельетонов и анекдотов.

Обложка с содержанием январского номера журнала Reader's Scope за 1945 г. В третьей строке снизу указана фамилия Трумена Капоте как автора рубрики «Калейдоскоп». Из архива книжного магазина "Between the Covers Rare Books", Gloucester City, NJ

В сентябре 1944 г. Трумена Капоте уволили из журнала *New Yorker* из-за жалобы четырехкратного лауреата Пулитцеровской премии поэта Роберта Фроста. Этому предшествовала летняя командировка Капоте на ежегодную писательскую конференцию в Бредлоф, шт. Вермонт. Еще в начале 1920-х гг. при участии Колледжа Миддлбери Роберт Фрост стал учредителем форума, на котором в течение нескольких дней литераторы обсуждали актуальные вопросы литературного процесса, обменивались мнениями, устраивали публичные чтения и т. д. Фрост довольно часто посещал летние встречи с писателями, с удовольствием декламируя со сцены свои произведения. Девятнадцатилетний Капоте, отправленный на задание редактором рубрики «Городские сплетни» ("The Talk of the Town"), с самого начала отнесся к мероприятию как к «сборищу несносных старушек со Среднего Запада, вкупе с охающими и ахающими библиотекарями» [TCC 1987: 229]. Во время выступления Роберта Фроста корреспондент *The New Yorker* демонстративно встал

и покинул зал: «Фрост посчитал, что я не испытываю особого благоговения перед ним. Он был таким занудой» [TCC 1987: 229].

Капоте оправдывал свой поступок поднявшейся температурой, вызванной гриппом. Директор конференции настаивал на его присутствии, несмотря на болезнь, и Капоте не нашел в себе сил отказать. Это его и погубило.

> Из-за ужасной жары в зале мне стало так плохо, что я готов был грохнуться в обморок. Я поднялся и направился по проходу к двери, чтобы выйти. В этот момент Фрост со всей силы запустил в меня книгой и что-то гневно прокричал… [TCC 1987: 229].

Очевидцы утверждают, что Фрост с раздражением констатировал: «Уж если в “Нью-Йоркере” так относятся к моей поэзии, я просто перестану читать». Выступление поэта оказалось сорванным, виновником признали начинающего репортера с непроизносимой фамилией из знаменитого *The New Yorker*.

Спустя три недели после инцидента главному редактору Гарольду Россу пришлось отстаивать честь журнала в ответном письме к уважаемому поэту.

> Дело в том, что этот парень, Трумен Капоте (а не Капоти), некоторое время работал у нас посыльным. Вероятно, он никогда бы не получил место в нашей редакции, если бы не острая нужда в мужчинах и мальчиках-посыльных в частности. […] Я бы хотел извиниться, но дело в том, что не чувствую никакой ответственности за этого юношу. Время от времени мы попадаем в подобные ситуации [Letters 2000: 242–243].

Судьба Капоте была предрешена. Терпеть его присутствие в редакции на Западной 43-й улице больше не стали. Писатель воспринял свое увольнение с огорчением. Он уже имел несколько анонимных публикаций в *The New Yorker* в рубрике «Городские сплетни» и надеялся, что в скором времени продаст журналу один из своих рассказов. Он тесно сошелся с младшим редактором Барбарой Лоуренс, которая регулярно читала его рукописи, правила их, попутно объясняя, как писать в стиле *The New Yorker*. Его лучшей подругой стала Дэйзи Терри из отдела карикатур и обложек. Одно время Терри стенографировала критические замечания Гарольда Росса и имела свободный доступ

к главному редактору. Как утверждал один из бывших сотрудников редакции, дружба с Капоте стала памятным событием всей ее жизни[4]. Даже спустя 16 лет после увольнения Капоте нравы в консервативной редакции не изменились. Тот же мемуарист свидетельствовал:

> В комнате для посыльных люди играли в карты и слушали по радио Элвиса Пресли. В основном это были дети авторов «Нью-Йоркера» или недавние выпускники колледжей, которые хотели попробовать свои силы в писательстве или на поприще карикатуристов […] посыльные часто предлагали на рассмотрение [главному редактору] мистеру Шону свои тексты или рисунки в художественный отдел, и на восемнадцатом этаже царило большое оживление, когда их работы попадали в номер[5].

Все шло к тому, что мечта начинающего прозаика опубликовать рассказ в лучшем литературном журнале США вот-вот должна осуществиться… Но конфликт с величайшим поэтом современности спутал все планы. Спустя годы Капоте признавался: «Роберт Фрост был старым негодяем… Впрочем, он, кажется, оказал мне добрую услугу. После этого случая я сел и написал свою первую книгу» [TCC 1987: 191].

И действительно, в начале зимы 1944 г. Капоте отправился залечивать раны в Алабаму, в дом своей тетушки Мэри. Именно там на него снизошло откровение — он не просто понял, о чем должен быть его первый роман, он сразу дал ему название — «Другие голоса, другие комнаты».

Однако еще до отъезда на Юг Капоте нашел другую работу, о которой не упоминается ни в одной биографии писателя; более того, этот небольшой эпизод в его карьере до сих пор малоизучен.

После потери места посыльного в *The New Yorker* Капоте остро нуждался в деньгах, чтобы не зависеть от дотаций отчима Джо Капоте. Кроме того, заниматься написанием рассказов в квартире на Парк-авеню, где проживали родители, писатель едва ли мог. Его мать, Нину Капоте, раздражал стук пишущей машинки, доносившийся с кухни. Она пристрастилась к выпивке и часто устраивала скандалы сыну по поводу его личной жизни. Есть свидетельства, что разъяренная от паров алкоголя Нина сожгла несколько рукописей, писем

[4] Mehta, Ved. *Remembering Mr. Shawn's New Yorker*. Woodstock & New York. The Overlook Press. 1998: 96.

[5] Ibid.: 138–139.

и дневников Трумена, а он в ответ «чуть было не вытолкнул ее из окна»[6]. Поездки в Алабаму и Новый Орлеан для творческой работы в уединении требовали расходов, поэтому Капоте энергично взялся за литературную поденщину. Вероятно, уже в октябре 1944 г. он был принят внештатным колумнистом в редакцию, расположенную в самом сердце Манхеттена, в пяти километрах от его квартиры на Парк-авеню, в доме № 144 по Восточной 32-й улице.

Почти год (11 месяцев, если быть точным) Трумен Капоте вел колонку сатиры и юмора в журнале *Reader's Scope* («Кругозор читателя») — ежемесячном дайджесте, построенном на перепечатках из популярных газет и журналов, вперемежку с карикатурами и оригинальными текстами, заказанными редакцией авторитетным авторам — Говарду Фасту, Элеоноре Рузвельт, Чарльзу Декстеру, Аллану Чейзу. Примечательно, что некоторые из этих текстов потом перепечатывались другими изданиями и получали широкое общественное обсуждение.

Журнал *Reader's Scope* существовал на рынке с 1943 г. как левый ответ *Reader's Digest* — изданию схожего формата, но правой идеологической направленности. К концу 1944 г. *Reader's Scope* начал активно продвигаться среди читателей, и к моменту, когда Трумен Капоте начал там публиковаться, журнал уже широко рекламировался на радиостанциях Западного и Восточного побережья[7].

Средний объем каждого номера, напечатанного на газетной бумаге, составлял 114 страниц. Карманный формат имел размеры 18 х 13 см. В розницу журнал стоил 25 центов (5 долларов в нынешних деньгах) и продавался в каждом киоске. Реклама тех лет гласила:

> Редакторы журнала *Reader's Scope* прочитывают буквально тысячи статей. Все банальные, очевидные, повторяющиеся и скучные отбрасывают в сторону. Интересные, необычные, важные, самые яркие — тщательно отбираются и предлагаются вам ежемесячно. Они удобно скомпонованы для быстрого чтения. Кроме того, ряд ведущих мировых авторов представляют оригинальные тексты, некоторые из которых включены в журнал из-за их особой важности[8].

[6] Dunphy, Jack. *Dear Genius: A Memoir of My Life With Truman Capote.* New York: McGraw-Hill, 1987: 124. (Пер. Аркадия Шаталова).

[7] "Reader's Scope Test." *Broadcasting Advertising* (October 16, 1944): 13.

[8] *The Nation* (May 10, 1945): 389.

Последний пункт намекал на пропагандистский характер отдельных материалов.

Оформить годовую подписку за 3 доллара (примерно 55 долларов в пересчете на современный курс) читателей соблазнял Уолтер Уинчелл — популярный светский хроникер и радиоведущий, который называл *Reader's Scope* лучшим среди остальных изданий такого же формата[9]. Под остальными подразумевался не только *Reader's Digest* (1922–н.в.), но и не менее популярные *Omnibook* (1938–1957) и *Coronet* (1936–1971).

Точно неизвестно, каким образом Капоте заполучил работу в журнале дайджестов, но можно предположить, что он мог прочесть одно из многочисленных объявлений, которые публиковались в специализированных журналах — *The Writer* («Писатель») или *The Author and Journalist* («Автор и журналист»). В те годы эти толстые справочники становились бесценными источниками информации для начинающих авторов. Убористые колонки с актуальными сведениями о выпускаемых в США газетах и журналах, их форматах, периодичности, тематической направленности и размере гонорара, читали тысячи жаждущих славы литераторов. «Кругозор читателя» регулярно печатал несколько строк о себе:

> *Reader's Scope* — журнал карманного формата, публикует как перепечатки, так и оригинальные материалы. Принимает тексты антифашистской тематики, вопросов послевоенного устройства и международных отношений, статьи из серии «помоги себе сам» и проч., а также очерки об известных людях на 1200–1500 знаков, и отдельные статьи до 3 тыс. знаков. Оплата от 5 до 10 центов за слово или по договоренности[10].

По всей видимости, сотрудничество с *The New Yorker* стало для Трумена Капоте главным козырем при приеме на новую работу. Проходя собеседование в *Reader's Scope*, он наверняка преувеличил свою вовлеченность в дела редакции. Он мог прихвастнуть, что часто выполнял задания Рассела Мелони — редактора рубрики городских новостей. Все заметки в разделе “The Talk of the Town” выходили анонимно, и проверить слова молодого журналиста вряд ли пред-

[9] “Why Does Winchell Call This New Digest Magazine ‘An Improvement Over Them All’.” *The Philadelphia Inquirer Public Ledger* (November 17, 1944): 6.

[10] Объявление составлено из двух вариантов текста, публикуемых в указанных справочниках писателей за 1944–1945 гг.

ставлялось возможным. К тому же на счету у Капоте уже были два опубликованных рассказа в сборниках «Декада рассказов»[11], не считая нескольких произведений (включая стихи), напечатанных в школьных альманахах. Возможно, именно благодаря демонстрации «солидного» журналистского портфолио работодатель остановил свой выбор на Капоте. Не стоит забывать, что из-за войны в Европе практически все редакции журналов испытывали дефицит сотрудников-мужчин. Истощение талантов оказалось настолько глубоким, что главный редактор *The New Yorker* Гарольд Росс рассматривал глобальный конфликт как личное оскорбление. Появление в стенах его редакции мальчика, заканчивающего школу, тем более мужчины воспринималось в то время как дар небес. *Reader's Scope*, вероятно, испытывал схожие трудности. Нельзя исключать и того, что Капоте попал в редакцию по чьей-нибудь рекомендации. Широта его знакомств поражала всегда.

Леверетт Стоун Глисон (1898–1971) — издатель дайджест-журнала *Reader's Scope*, который с ноября 1944 по сентябрь 1945 гг. ежемесячно печатал анекдоты и фельетоны Трумена Капоте. Из личного архива Бретта Дакина.

Издателем журнала *Reader's Scope* был Леверетт Стоун Глисон (Leverett Stone Gleason, 1898–1971). Он родился в протестантской семье врача из Массачусетса, проходил обучение в престижной частной школе Андовера, потом год в Гарварде, прежде чем отправился рядовым артиллеристом на поля сражений Первой мировой. После войны он на пять месяцев задержался во Франции, чтобы пройти обучение в Сорбонне в рамках программы, специально открытой для американских военнослужащих. Из Европы Леверетт (или Лев, как он просил себя называть) вернулся в Бостон, где некоторое время работал сотрудником рекламного агентства. В 1924 г. он женился, и уже в начале 1930-х гг. перебрался с супругой в Нью-Йорк в поисках новых возможностей.

[11] Речь идет о рассказах: “The Walls Are Cold.” *Decade of Short Stories*, no. 4 (Forth Quarter 1943): 27–30; “A Mink of One’s Own” *Decade of Short Stories*, no. 6 (Third Quarter 1944): 1–4.

К 1933 г. Леверетт стал успешным менеджером по рекламе в манхэттенском офисе “Eastern Color Printing” — издательстве, выпускающем бесплатные журналы комиксов *Funnies on Parade* и *Famous Funnies*. Глисону нравилось то, чем он занимался, и вскоре он получил выгодную должность в “United Features Syndicate” — еще одной организации, сыгравшей важную роль в ранней истории американской индустрии комиксов. На новом месте Лев стал главным редактором популярного проекта *Tip Top Comics* — издания, которое переупаковывало комиксы в книжный формат и выпускало на рынок.

Осенью 1941 г. Глисон женился во второй раз. Новую супругу звали Маргарет. Суд обязал выплачивать алименты первой жене (Мэри), что вынудило Льва работать с удвоенной силой.

Осознавая широкие перспективы нового направления в индустрии развлечений, Лев Глисон основал издательство “Lev Gleason Publications”, в котором вместе со своим деловым партнером Артуром Бернхардом начал выпускать комиксы про супергероев и детективов: “Boy Comics”, “Daredevil”, “Crime Does Not Pay”, “Black Diamond Western”, юмористические комиксы для детей: “Jim Dandy”, “Cutie Pie”, “Shorty Shiner”, а также эротические комиксы для взрослых: “Lovers’ Lane”, “Boy Loves Girl”, “Boy Meets Girl”.

Глисон искренне считал, что комиксы могут помочь сформировать из юных читателей счастливых и умных взрослых, поэтому наделял выпускаемые им истории идеологической составляющей. В какой-то степени он был популистом, убежденным, что средства массовой информации, особенно печать, могут способствовать развитию справедливости, терпимости и других моральным добродетелей. Лев воспринимал своей бизнес не только как способ зарабатывать деньги, но и как возможность донести собственные политические взгляды. В одном из своих интервью Глисон утверждал:

> Пришло новое время, а с ним и монополисты научились новым методам работы — методам фашизма. Если мы хотим сохранить наш образ жизни, его необходимо защищать. Конституция и Билль о правах должны соблюдаться в полном объеме. Никому не должно быть отказано в гражданских свободах. Это касается и коммунистов, и католиков, и Свидетелей Иеговы, и евреев, и протестантов, белых и черных, рабочих и работодателей — всех без исключения. Любое посягательство на права одного человека является угрозой правам

всех. Мы не можем считать гражданами второго сорта тех, с кем мы не согласны[12].

Именно это и старался «проповедовать» Глисон в своих изданиях, умело компонуя тексты в дайджест-журналах так, чтобы пропаганда не сильно бросалась в глаза.

К 1947 г. выпускаемым Глисоном журналам комиксов удалось достичь тиража в 2 млн. экз. Бизнес оказался успешным, к неудовольствию властей. Смущало то, что Леверетт прочно стоял на прокоммунистических позициях, из-за чего ФБР завело на него досье, регулярно пополнявшееся докладными записками добровольных осведомителей и секретных сотрудников.

Благодаря этому в ФБР вскоре узнали, что с 1936 по 1939 гг. Леверетт состоял в коммунистической партии США, а также был бизнес-менеджером журнала *Soviet Russia Today* (скрывая свое имя под псевдонимом Александр Лев). Еще выяснилось, что в 1944–1945 гг. Глисон часто консультировал *Daily Worker*, орган Компартии США, по вопросу перевода газеты в формат популярного таблоида, чтобы увеличить число читателей и подписчиков.

Лев Глисон был ярым антифашистом и считал Советский Союз демократическим государством, о чем не раз сообщал в подконтрольных ему изданиях. Даже в публичных интервью Глисон не скрывал своих симпатий: «Я никогда не был в Советском Союзе, но определенно хотел бы посетить эту страну и, вероятно, когда-нибудь это сделаю»[13]. В декабре 1945 г. популярная газета *New York World-Telegram* открыто назвала его «прокоммунистическим попутчиком». Художник Пит Мориси, работавший на Глисона, подтвердил, что «все знали, что Лев коммунист» [Hadju 2009: 107]. Неудивительно, что в течение многих лет агенты ФБР перлюстрировали почту Глисона, отслеживали телефонные звонки и досматривали содержимое его мусорной корзины. Даже директор ФБР Джон Эдгар Гувер подчеркивал важность слежки за Глисоном и наблюдения за его политической деятельностью [Hirsch 2001: 163–164].

Успех издательских проектов “Lev Gleason Publications” доставлял ФБР массу хлопот. Современники вспоминали:

[12] Цит. по: Gleason, Leverett S. Federal Bureau of Investigation Case. From *Newcastle News Interview* (March 13, 1947).

[13] Ibid.

> На протяжении 1940-х гг. периодические издания Глисона можно было найти в любом газетном киоске большого города: комиксы о реальных преступлениях, веселые картинки для юных читателей и ежемесячные журналы со статьями о пороках фашизма, важности организованного труда и необходимости энергичной защиты гражданских прав [Worcester 2020].

В одном из отчетов информатора ФБР за 1954 г. приводится история появления журнала. Стоит ли доверять этим фактам, вопрос открытый.

> Что касается *Reader's Scope*, ранее издававшегося Глисоном, [информатор] заявил, что где-то в начале 1940-х годов другой издатель, работавший тогда в том же здании, где находился офис Глисона (114 32nd East st.), обратился к Глисону с идеей создания *Reader's Scope*. По словам Глисона, он уже заработал много денег, публикуя «дрянные» журнальчики, и хотел бы подняться на более высокий уровень в издательской сфере […] Журнал просуществовал около пяти лет и закрылся в 1948 г. Глисон отрицал, что ему было что-либо известно о коммунистическом влиянии на *Reader's Scope* или о том, что кто-либо из авторов, работающих в штате, являлся членом компартии[14].

Последнее утверждение часто ставилось под сомнение. В ФБР считали, что редакция прокоммунистического журнала и лично Глисон вербовали своих сотрудников для дальнейшей работы на идеологическом фронте, но доказательств этому собрать не удалось, и допущение так и осталось лишь версией. Однако в эпоху холодной войны в нее охотно верили. Самое удивительное во всем этом, что Трумен Капоте не попал под обвинения в антиамериканской деятельности известной комиссии Конгресса США. Его имя не встречается в досье Глисона, а стостраничное досье самого писателя в ФБР велось только с 1960 г.

Если принять во внимание, что ноябрьские выпуски большинства журналов появляются в продаже в конце октября, а первая публикация Капоте в *Reader's Scope* состоялась именно в ноябре, то логично предположить, что все коммуникации с новым работодателем у Капоте могли проходить в октябре 1944 г. Доподлинно не известно, кто именно проводил собеседование и принимал решение о его

[14] Office Memorandum 1.5.1954. Letter to Director. P.2-3. Leverett S. Gleason. Federal Bureau of Investigation.

приеме на работу. Возможно, это был генеральный менеджер Моррис С. Лэтцен (Morris S. Latzen) или ответственный редактор Э.А. Пиллер (E.A. Piller). Архив редакции, похоже, не сохранился.

До появления постоянного автора анекдоты в *Reader's Scope* печатались вразнобой. Они, скорее, заполняли пустующие пространства в конце какой-нибудь статьи. Шутки, перепечатанные на скорую руку, «латали дыры» журнальных полос и мозолили глаза придирчивым критикам. Авторитетный колумнист Леонард Лайонс (в будущем, знакомый Трумена Капоте, с которым в декабре 1955 г. он отправится в СССР), иронично замечал, что журнал *Reader's Scope* «пробует нечто новое, перепечатывая на своих страницах чужие анекдоты, без упоминания источника и элементарной благодарности»[15].

Судя во всему, Трумен Капоте не только оправдал надежды Глисона на приобретение опытного сотрудника, он внес свежую струю в полумертвую рубрику. Капоте взялся заполнять целый разворот (т. е. две полосы) каждого выпуска зоркими наблюдениями, литературными сплетнями и разного рода побасенками.

Монолог

Несколько недель назад на Мэдисон-авеню один водитель автобуса удивил пассажиров короткой и весьма язвительной речью. Он резко остановил набитый, словно бочка с сельдью, автобус, вышел наружу и с горькой улыбкой уставился на своих клиентов.

— А знаете, — начал он, — американцы ведь очень замечательный народ. Да, так оно и есть. Ваши деньги идут на благотворительность, вы навещаете больных и даете приют бездомным. Вы сдаете кровь для «Красного Креста». И ни один несчастный не будет голодать, пока рядом есть вы. Но почему-то, — и тут он перешел на крик, — вы никогда не проходите в конец автобуса!!![16]

«Они платили мне 75 долларов за колонку» [ТСС 1987: 5], — вспоминал Капоте, подразумевая, скорее всего, разворот. С учетом инфляции, сегодня эта сумма составляет 1.300 долларов США. Вполне достойный гонорар, который позволял Капоте путешествовать по Алабаме, размышляя о первом романе.

[15] Lyons, Leonard. “Gossip From Gotham.” *The Washington Post* (June 23, 1944): 5.

[16] Capote, Truman. “Kaleidoscope.” *Reader's Scope* (January 1945): 91. Пер. Алены Хохловой.

Журнальный разворот в *Reader's Scope* делился на две подрубрики. На первой полосе под заголовком “Kaleidoscope” («Калейдоскоп») помещались небольшие фельетоны и литературные наблюдения, стилистически схожие с рубрикой «Городские сплетни». Можно предположить, что идеи для анекдотов Капоте черпал не только из регулярно просматриваемой периодики, но из свежих номеров того же *The New Yorker*, по-своему транспонируя их в калейдоскоп смешных текстов для *Reader's Scope*.

Стилистическая близость текстов из «Калейдоскопа» с материалами знаменитой рубрики «Городские сплетни», бросается в глаза сразу. Оно и понятно, Капоте «набил руку» на сатирических скетчах из жизни города, которые он часто предлагал к публикации в *The New Yorker*. Если не знать, что заметка под названием «Этикет» была напечатана в *Reader's Scope*, ее легко принять за сообщение из снобистской рубрики городских наблюдений в *The New Yorker*:

> Мы узнали об одной молодой паре, которая собиралась устроить изысканный званый ужин, для которого им, разумеется, требовалась прислуга. В результате тщательных поисков молодая жена наконец обнаружила подходящую пожилую женщину из Венгрии, недавно поселившуюся на наших берегах. Когда женщина закончила накрывать на стол, хозяйка зашла с проверкой. Все оказалось неправильно. «Тарелки должны стоять слева, — объяснила она, — а бокалы для вина справа и ...ох, вилки должны лежать тут...». Женщина гневно прервала ее: «Вы что, серьезно относитесь ко всяким суевериям?»[17]

Вторую страницу разворота в *Reader's Scope* занимали “Scopettes” («Небылицы») — сверхкороткие анекдоты, состоящие из 2–4 предложений.

> В больнице города Вайкато в Новой Зеландии некий джентльмен по имени Гарольд Райдер умирал от скуки, соблюдая предписанный ему постельный режим. И, наконец, чтобы разбавить эту монотонность, он заказал свежее куриное яйцо, которое и высиживал на протяжении 25 дней. Так у него появилась курочка.

[17] Capote, Truman. “Kaleidoscope.” *Reader's Scope* (June 1945): 91. Пер. Алены Хохловой.

> Немецкий солдат, схваченный неподалеку от Франкфурта, заявил военным, что ему 52 года. «И что же человек в твоем возрасте может делать в армии?» — спросил его американский лейтенант. «А что такого? Я состою в гитлерюгенде», — ответил пленник.
>
> Миссис Энтони Годекки из Питтсбурга подала на развод на том основании, что ее муж начал вести себя слегка необычно. Например, он вставлял в уши зажженные свечи и кричал «Я ем кровь!»[18]

Не все шутки, придуманные Капоте, оказывались смешными. Беспроигрышно работали каламбуры, вроде: «Владелицу теплицы в Висконсине зовут миссис Дейзи Блоссом»[19], или «*Стейл Инкорпорейтед*[20] — так назвали пекарню в Калифорнии»[21].

Некоторая часть небылиц (и отдельные фельетоны из раздела «Калейдоскоп») касались текущей повестки; немудрено, что по прошествии восьмидесяти лет «соль» этих шуток «выпарилась», и понять контекст стало довольно сложно. Вот один из подобных примеров:

> Один ночной клуб в Бронксе переманивает клиентов у самых модных кафе просто потому, что посреди зала в клубе натянут огромный плакат: «Помни о Перл Шварц!»[22]

Кто такая Перл Шварц, и почему ее имя стало нарицательным, пока установить не удалось. Главное, что определенный успех у рубрики сатиры и юмора все-таки был. Об этом свидетельствуют перепечатки другими изданиями отдельных анекдотов, придуманных Капоте[23]. Репринт по меньшей мере трех шуток без указания авторства Капоте в 1945 г. сделала газета *Michigan Chronicle* в рубрике

---

[18] Capote, Truman. “Scopettes.” *Reader's Scope* (July, 1945): 74. Пер. Алены Хохловой.

[19] Игра слов: *daisy* — маргаритка, *blossom* — цветущий.

[20] Игра слов: *stale* — черствый.

[21] Capote, Truman. “Scopettes.” *Reader's Scope* (December, 1944): 67. Пер. Алены Хохловой.

[22] Capote, Truman. “Scopettes.” *Reader's Scope* (January, 1945): 92. Пер. Алены Хохловой.

[23] Провести точный подсчет перепечатанных другими газетами анекдотов Трумена Капоте без указания его авторства, — дело крайне скрупулезное. Кроме того, отсутствие в выборке текстов Капоте из пяти номеров *Reader's Scope*, которые не удалось отыскать для исследования, значительно усложняет эту работу.

«Недельный дайджест»[24]. Еще одну летом воспроизвела *Daily Boston Globe*[25] со ссылкой на *Reader's Scope.*

Интересно, что для первого репринта в январе 1945 г. газета *Michigan Chronicle* выбрала фельетон Капоте про сварливую, малограмотную деревенскую девушку с говорящим именем Дейзи Баттер («Первоклассное Масло») из неназванного города в Алабаме. Изложенные ею жалобы в виде письма с грамматическими ошибками и просторечными оборотами отсылают к известному рассказу-монологу Капоте «Я тоже не промах» (“My Side of the Matter”)[26]. Оба произведения написаны в одинаковой манере повествования от первого лица (различается только пол нарратора).

«Я обвиняю»[27] или Сага глубинного Юга

Представляем вам письмо к редактору, перепечатанное из выпуска местной газеты одного небольшого городка в Алабаме.

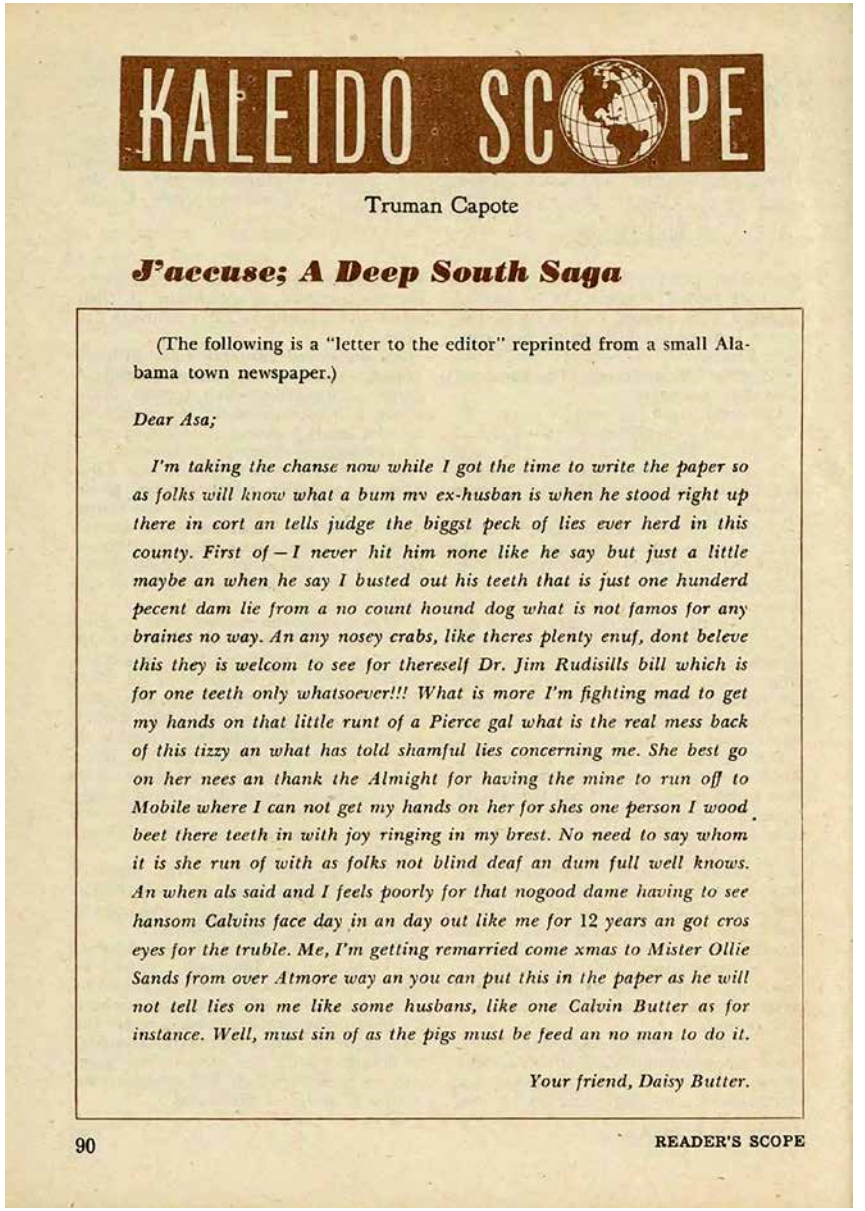
Уважаемый Эйза, пользуюсь вазможностью, пока есть время, написать в газету, чтоб весь народ узнал, какой же ханыга мой бывший муж, и как он вывалил на судью во время слушания цельную кучу вранья, какой в нашей стране не слыхали. Во-первых, я никогда не била его, ну, может пару раз от силы, но уж точно не так, как он говорил. И зубы ему не выбивала, это вранье на все сто, кто ж ему, псу этакому, может поверить? Мозгов у него нет! Пускай все эти любопытные Варвары, а их тут полно, приходят посмотреть на счет от доктора

[24] Были найдены следующие публикации без указания имени автора, но со ссылкой на *Reader's Scope*: [Capote, Truman]. “J’Accuse: A Deep South Saga.” *Michigan Chronicle* (January 20, 1945): 7; [Capote, Truman]. “Birth Facts.” *Michigan Chronicle* (March 10, 1945): 7; [Capote, Truman]. “Bus Driver’s Soliloque.” *Michigan Chronicle* (February 24, 1945): 7.

[25] Это утверждение проверить нельзя из-за невозможности узнать содержание июньской публикации рубрики Трумена Капоте в *Reader's Scope*. Однако по стилистике текста и ссылке-указанию на репринт из *Reader's Scope*, можно предположить, что публикация “Globe Man’s Daily Story” (*Daily Boston Globe* (June 21, 1945): 10) также принадлежит Капоте.

[26] В русских переводах этот рассказ имеет три варианта заглавия «А теперь выслушайте меня» (пер. Марины Кригер и Татьяны Хейфец, 1967), «Я тоже могу такого порассказать» (пер. Суламифи Митиной, 1971), «Я тоже не промах» (пер. Елены Петровой, 2015).

[27] Оммаж Эмилю Золя в виде отсылки к его знаменитой статье в защиту Альфреда Дрейфуса.



KALEIDO SCOPE

Truman Capote

J'accuse; A Deep South Saga

(The following is a "letter to the editor" reprinted from a small Alabama town newspaper.)

Dear Asa;

I'm taking the chanse now while I got the time to write the paper so as folks will know what a bum my ex-husban is when he stood right up there in cort an tells judge the biggst peck of lies ever herd in this county. First of—I never hit him none like he say but just a little maybe an when he say I busted out his teeth that is just one hunderd pecent dam lie from a no count hound dog what is not famos for any braines no way. An any nosey crabs, like theres plenty enuf, dont beleve this they is welcom to see for thereself Dr. Jim Rudisills bill which is for one teeth only whatsoever!!! What is more I'm fighting mad to get my hands on that little runt of a Pierce gal what is the real mess back of this tizzy an what has told shamful lies concerning me. She best go on her nees an thank the Almight for having the mine to run off to Mobile where I can not get my hands on her for shes one person I wood beet there teeth in with joy ringing in my brest. No need to say whom it is she run of with as folks not blind deaf an dum full well knows. An when als said and I feels poorly for that nogood dame having to see hansom Calvins face day in an day out like me for 12 years an got cros eyes for the truble. Me, I'm getting remarried come xmas to Mister Ollie Sands from over Atmore way an you can put this in the paper as he will not tell lies on me like some husbans, like one Calvin Butter as for instance. Well, must sin of as the pigs must be feed an no man to do it.

Your friend, Daisy Butter.

90 READER'S SCOPE

Фельетон Трумена Капоте «Я обвиняю, или Сага глубинного Юга» из дайджест-журнала *Reader's Scope* (январь 1945 г.). Спустя пять месяцев вариант этого сюжета появится на страницах журнала *Story* в виде рассказа «Я тоже не промах» (“My Side of the Matter”). Из архива книжного магазина “Between the Covers Rare Books”, Gloucester City, NJ

> Джима Рудизилса, там-то всево про один зуб написано! Больше того скажу, я до ужаса хочу добраться до этой коротышки Пирс, которая совсем не в парядке, нервный срыв у ней, а она такое постыдное вранье про меня сочиняет. Она бы лучше на колени встала, да Всевышняму спасибо сказала, что у ней богатый жених есть и она может к нему в Мобил сбежать, где я до нее не дотянусь. А уж ей-то я бы с радостью зубами в глотку впилась. И нет нужды говорить, с кем она убегает, люди-то не слепые, не глухие, и не тупые, все знают. А мне-то все хуже да хуже: ничего хорошего, когда каждый день цельных 12 лет смотришь на красавчика Кэльвина, а потом вдруг так разругаешься с ним. Но я к Рождеству снова выхожу замуж, за мистера Олли Сэндса из Атмора. Можете так в газете и написать, потому что он не из тех мужей, кто врать будет, как Кэльвин Баттер, например. Что ж, заканчиваю писать, свиней кормить надо, а мужчины в доме нету.
>
> Ваш друг Дейзи Баттер[28].

Рассказ «Я тоже не промах» (калька истории Юдоры Уэлти «Почему я живу на почте») впервые появился в майском выпуске журнала *Story* в 1945 г. Вот как об этом вспоминал Крессман Тейлор, один из редакторов издания:

> В середине 1940-х в *Story* с некоторой регулярностью стали приходить рассказы молодого южного писателя Трумена Капоте. Они становились все более интересными, и я начал писать личные заметки на листках с отказами, что-то вроде банального: «Это интересно. Попробуйте еще раз» или «Это уже ближе к делу. Продолжайте писать» — слова, которые редактор использует, чтобы поощрить перспективных, но еще не готовых к профессиональной публикации авторов. […] «Я тоже не промах» появился в тот день, когда другие прочитанные мною истории оказались совершенно неинтересными. Прочитав рассказ Капоте дважды, я был так доволен, что отнес его в кабинет других редакторов — Уиты и Элеоноры Гилкрист, объявив им: «Кажется, мой мальчик добился своего раньше других! Прочтите это!». Они были очарованы так же, как и я, и мы купили рассказ. Год спустя, на коктейльной вечеринке автор признался, что это был первый проданный им рассказ [Bernett 1983: 107].

[28] Capote Truman. “J’Accuse: A Deep South Saga.” *Reader's Scope* (January, 1945): 91. Пер. Алены Хохловой.

Тейлор и его сотрудники не ошиблись. Рассказ понравился публике, в том числе и собратьям Капоте по писательскому цеху. «“О, это божественная история!” — давясь от смеха, воскликнул Уильям Сароян, когда впервые познакомился с этой историей в журнале *Story* [Saroyan 1998: 131].

Сюжет рассказа таков: молодой муж из Мобила возвращается со своей беременной женой в ее родной дом в алабамской глуши, где живут две ее тетки. Родственницы воспринимают молодого человека как нахлебника и постоянно сплетничают о нем, обвиняя во всех смертных грехах. Сюжет имел под собой документальную основу: отец Трумена Капоте Арч Персонс подвергался многочисленным нападкам родственников Лилли Мей. Собственно, семейные предания, которые Капоте хорошо знал, легли в основу ироничного монолога притесняемого мужа.

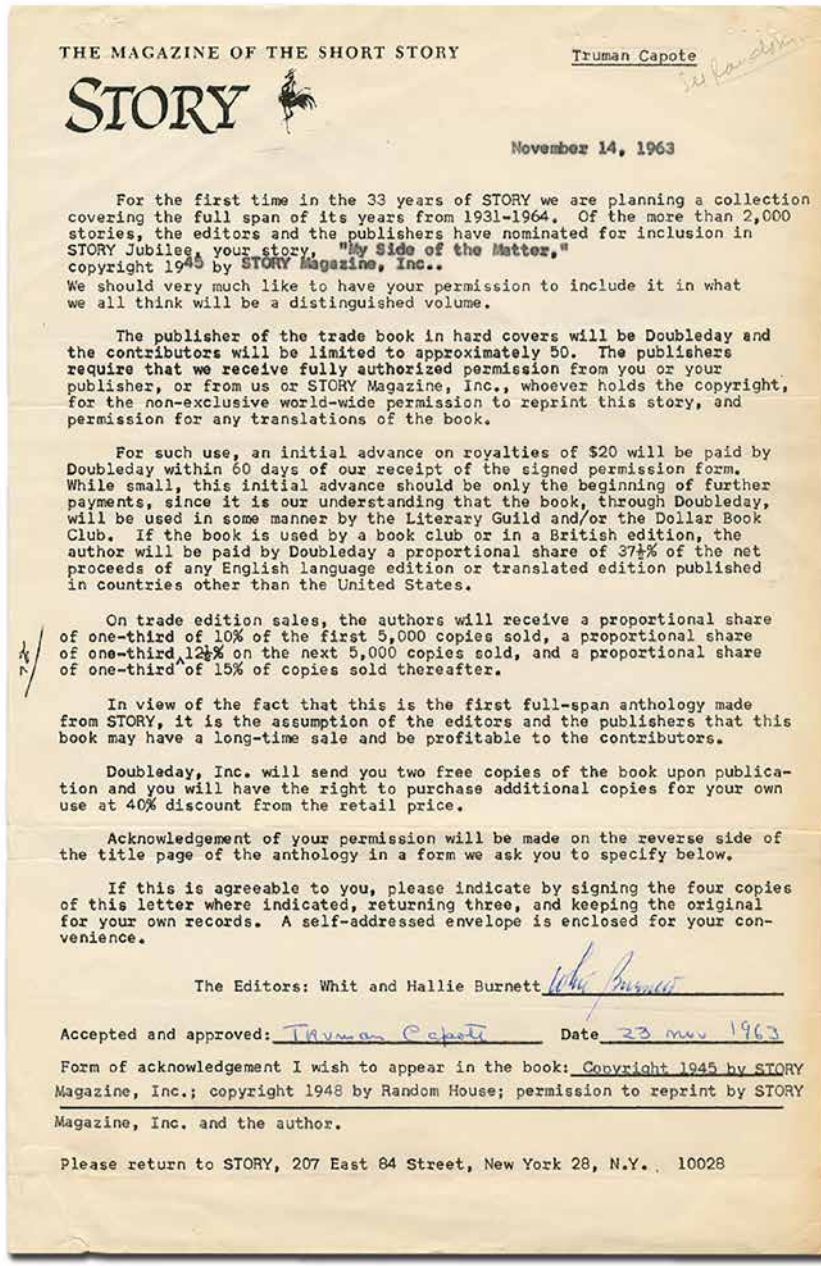
Черновой вариант «Я тоже не промах» Капоте читал Барбаре Лоуренс в своей квартире на Парк Авеню, когда еще работал в *The New Yorker*.

> После того, как он закончил, я была поражена и еще подумала: «Боже, он так талантлив!» Мне казалось, что история должна закончиться раньше. Он согласился. Это был первый рассказ, который он продал журналу *Story* [Plimpton 1997: 42].

Если верить этому свидетельству, получается, что рассказ «Я обвиняю, или Сага глубинного Юга», впервые напечатанный в январском выпуске *Reader's Scope*, является одной из версий «Я тоже не промах». Похоже, что Капоте взял за основу шаблон ранее написанной истории (которую он прочел Барабаре Лоуренс), изменил пол повествователя, чуточку сместил фокус сюжета и успешно пристроил фельетон о Дейзи Баттер в журнал дайджестов прежде, чем его рассказ приглянулся редакторам из журнала *Story*. Иными словами, эту историю молодой литератор продал дважды!

В тексте для *Reader's Scope* присутствует интересная деталь. В своем письме-жалобе Дейзи вскользь упоминает имя алабамского доктора Джима Рудизилса. Примечательно, что именно так звали супруга родной тетки Трумена Капоте — Мэри Рудизилл. В своих воспоминаниях она рассказывает, что Джим был уроженцем Мейкона, шт. Джорджия, и работал в крупной текстильной компании[29]. В исто-

[29] Rudisill, Marie, and James Simmons. *Truman Capote*: 242.



THE MAGAZINE OF THE SHORT STORY

Truman Capote

STORY

November 14, 1963

For the first time in the 33 years of STORY we are planning a collection covering the full span of its years from 1931-1964. Of the more than 2,000 stories, the editors and the publishers have nominated for inclusion in STORY Jubilee, your story, "My Side of the Matter," copyright 1945 by STORY Magazine, Inc..

We should very much like to have your permission to include it in what we all think will be a distinguished volume.

The publisher of the trade book in hard covers will be Doubleday and the contributors will be limited to approximately 50. The publishers require that we receive fully authorized permission from you or your publisher, or from us or STORY Magazine, Inc., whoever holds the copyright, for the non-exclusive world-wide permission to reprint this story, and permission for any translations of the book.

For such use, an initial advance on royalties of $20 will be paid by Doubleday within 60 days of our receipt of the signed permission form. While small, this initial advance should be only the beginning of further payments, since it is our understanding that the book, through Doubleday, will be used in some manner by the Literary Guild and/or the Dollar Book Club. If the book is used by a book club or in a British edition, the author will be paid by Doubleday a proportional share of 37½% of the net proceeds of any English language edition or translated edition published in countries other than the United States.

On trade edition sales, the authors will receive a proportional share of one-third of 10% of the first 5,000 copies sold, a proportional share of one-third of 12½% on the next 5,000 copies sold, and a proportional share of one-third of 15% of copies sold thereafter.

In view of the fact that this is the first full-span anthology made from STORY, it is the assumption of the editors and the publishers that this book may have a long-time sale and be profitable to the contributors.

Doubleday, Inc. will send you two free copies of the book upon publication and you will have the right to purchase additional copies for your own use at 40% discount from the retail price.

Acknowledgement of your permission will be made on the reverse side of the title page of the anthology in a form we ask you to specify below.

If this is agreeable to you, please indicate by signing the four copies of this letter where indicated, returning three, and keeping the original for your own records. A self-addressed envelope is enclosed for your convenience.

The Editors: Whit and Hallie Burnett

Accepted and approved: Truman Capote Date 23 nov 1963

Form of acknowledgement I wish to appear in the book: Copyright 1945 by STORY Magazine, Inc.; copyright 1948 by Random House; permission to reprint by STORY Magazine, Inc. and the author.

Please return to STORY, 207 East 84 Street, New York 28, N.Y. 10028

Подписанный Труменом Капоте контракт на включение рассказа «Я тоже не промах» (“My Side of the Matter”; первая публ. май 1945 г.) в антологию лучших рассказов журнала *Story* (изд. “Doubleday”, 1964).

рию для *Reader's Scope* писатель ввел подлинное имя родственника (сократив лишь одну букву «л» в его фамилии), в то время как в рассказе «Я тоже не промах» все герои носят вымышленные имена.

Следует также отметить, что наравне с невымышленными именами героев анекдотов (декана Бернард-колледжа Вирджинии Гилдерслив, американской певицы Грейс Мур, колумнистов Эрла Уилсона и Клэренса Бутелла и др.) Трумен Капоте часто давал героям своих анекдотов говорящие имена и фамилии: Lazzie Greymountain (Лэззи Серая Гора), James Hurt (Джеймс Страдалец) и т. п. Он даже строит на этом стилистическом приеме одну из своих небылиц.

> Департамент здравоохранения Вирджинии выдал свидетельства о рождении следующих детей: Ледяной Холл, Ку-Ку Заокном, Джордж Редкое Явление, Нитроглицерин Расщепитель, Энергичный Уклон, Норвегия Шведская рука, Обычные Немецкие Ловкие Чернила Беннетт и Анютины Глазки Этта Птица[30].

Еще одной стилистической особенностью фельетонов Капоте в *Reader's Scope* является их схожесть с литературными анекдотами Беннетта Серфа — руководителя издательства “Random House”. (Со своим постоянным издателем Капоте познакомится лишь осенью 1945 г., когда сотрудничество с журналом дайджестов прекратится.)

Серф был известным собирателем анекдотов и рассказчиком побасенок о мире голливудских звезд, писателей, деятелей политики и спорта. Он вел колонку “Trade Winds” в еженедельнике *Saturday Review of Literature*, а такие журналы как *Esquire*, *Coronet*, *Liberty*, *American Mercury* и *Town & Country* с удовольствием печатали подборки баек от Беннетта Серфа. *Reader's Scope* тоже печатал его невыдуманные истории, но не так регулярно, как остальные. В 1944 г. издательство “Simon and Schuster” выпустило сборник анекдотов Серфа под названием «Попробуй меня остановить» (*Try and Stop Me*). Так что у Капоте перед глазами был хороший пример формата подобных историй и умения черпать смешное из жизни. Как и Беннетт Серф, Трумен Капоте «включал наблюдателя», делая увиденное, подсмотренное и подслушанное всеобщим достоянием. Вот один из примеров.

[30] Capote, Truman. “Scopettes.” *Reader's Scope* (September, 1945): 74. Пер. Алены Хохловой.

Капоте был близким другом Кэрол Маркус, которая затем познакомила его со светскими львицами Глорией Вандербильт и Уной О'Нил. Компания была «не разлей вода». Капоте часто сопровождал девушек во время их походов в клуб «Аист» или «Эль Морокко». Разговоры о поклонниках и забавных происшествиях составляли неотъемлемую часть светской болтовни, в которую Капоте был глубоко вовлечен. Когда в 1943 г. Кэрол стала женой писателя Уильяма Сарояна, Капоте наверняка слышал от нее то, что впоследствии использовал для литературного анекдота, опубликованного в декабре 1944 г. в *Reader's Scope* под названием «Моя литературная стратегия»:

> Однажды рядовому Уильяму Сарояну поручили написать брошюру на тему «Как загрузить самосвал». Для подготовки к этому важному делу он провел множество часов, наблюдая за тем, как рабочие загружают самосвалы, написал немало заметок и даже протянул им руку помощи, но все равно никак не мог расписать все это на бумаге. Так прошло несколько недель, но все его усилия по-прежнему не приносили никаких плодов. В конце концов он получил уведомление, что срок сдачи брошюры уже на носу. Тогда он наконец сел и напечатал под заголовком фразу: «Самосвал очень трудно загрузить»[31].

Ни в одном из своих многочисленных интервью Капоте не упоминал о сотрудничестве с *Reader's Scope*. А если кто и спрашивал, он называл издание обезличенно — «дайджест». Наверняка зная о прокоммунистической направленности журнала, писатель не желал бросать тень на собственную репутацию, особенно в начале литературной карьеры. В эпоху маккартизма и «охоты на ведьм» такая связь могла пустить карьеру начинающего автора под откос. Вероятно, именно поэтому в письме к Элизабет Эймс и в автобиографии на суперобложке дебютного романа Капоте не указал названия журнала, в котором он 11 месяцев вел рубрику под собственным именем.

В сентябре 1945 г. Трумен Капоте прекратил сотрудничество с изданием Льва Глисона. Почему он больше не захотел получать 75 долларов за разворот — ответа нет. Можно предположить, что успех рассказа «Мириам» в июньском номере *Mademoiselle* за 1945 г. предопределил конец его карьеры фельетониста-поденщика. Капоте

[31] Capote, Truman. "Kaleidoscope." *Reader's Scope* (December, 1944): 66. Пер. Алены Хохловой.

понимал, что теперь ему открыт путь в статусные глянцевые издания, а сотрудничество с третьесортным журналом перепечаток в его ситуации уже «не комильфо». К тому же риск запятнать репутацию обвинениями в симпатиях к коммунистам был совсем не нужен далекому от политики писателю.

В июле 1948 г. в свет вышел последний выпуск *Reader's Scope*. Никаких публичных заявлений о причинах закрытия журнала Лев Глисон не делал, но изменения на рынке издания комиксов не сулили процветания созданной им медиаимперии.

В 1946 г. в Палате представителей Конгресса США Лев Глисон был допрошен по поводу уже несуществующего «Объединенного антифашистского комитета по делам беженцев», в деятельности которого он когда-то принимал активное участие. Его просили назвать имена участников объединения, но он отказался и вместе с шестнадцатью другими бывшими членами комитета, был привлечен к ответственности за неуважение к Конгрессу. Глисон был оштрафован на 500 долларов и приговорен к трем месяцам тюремного заключения (условно).

Следующим ударом стала кампания по запрещению комиксов. В октябре 1948 г. в городе Спенсер, шт. Западная Вирджиния, произошло первое публичное сожжение комиксов. Эта практика распространилась по многим крупным городам США. Бэтмен и Супермен запылали в кострах по всей стране. Акция проходила при участии бойскаутов и представителей католических организаций. Особое порицание получили комиксы о преступлениях и ужасах, которые активно выпускал издательский дом Глисона. А вскоре, наряду с сожжением комиксов, были приняты законодательные меры по их массовому запрету.

В 1948 г. комиксы уже не могли свободно распространяться в Лос-Анджелесе, Кливленде, Милуоки и Сент-Луисе. Штат Нью-Йорк почти запретил их в 1949 г., но губернатор Томас Э. Дьюи наложил вето на эту меру. Конечно, Глисон пытался бороться, он обращался к законодателям с открытыми письмами через *The New York Times* и журнал *Today's Health*. В 1952 г. Глисон даже предложил отправить американские комиксы в Советский Союз в качестве символа американо-советской дружбы, но его инициативу высмеяла левая газета *National Guardian*, утверждавшая, что американские комиксы «псевдонаучны» и провоцируют преступность среди несовершеннолетних в Америке.

В 1954 г. врач-психиатр Фредерик Вертхем выпустил книгу «Соблазнение невинных» (*Seduction of the Innocent*), которая нанесла еще больший удар по индустрии комиксов. Отрывки из книги Вертхема, в которых он обвинял комиксы в том, что они вдохновляют детей на насилие в реальной жизни, перепечатали многие газеты, включая женский журнал *Ladies Home Journal*. Американские матери вообще перестали покупать детям комиксы, предпочитая заменять их набиравшими популярность мультфильмами. Развитие телевидения вскоре совсем вытеснило жанр рисованных картинок в журналах.

К 1956 г. издательство “Lev Gleason Publications” прекратило свое существование, а Лев Глисон был вынужден продать свою усадьбу в Чиппакуа близ Нью-Йорка и купить скромный домик неподалеку. Он переквалифицировался в агента по недвижимости и вел тихий, почти незаметный образ жизни. В конце 1960-х он вышел на пенсию и обосновался с женой на Кейп-Коде, шт. Массачусетс. Там же 24 сентября 1971 г. Лев Глисон умер, не оставив никаких воспоминаний. Детали его биографии собрал его внучатый племянник Бретт Дакин в книге «Американский сорвиголова: комиксы, коммунизм и битвы Льва Глисона» (*American Daredevil: Comics, Communism, and the Battles of Lev Gleason*, 2020). Он продолжил дело своего родственника и возобновил выпуск некогда популярных серий. О сотрудничестве своего дяди с Труменом Капоте Бретт Дакин сведениями не располагает. По его словам, архив редакции *Reader's Scope* тоже не сохранился.

REFERENCES

Bernett 1983 — Bernett, Hallie. *On Writing The Short Story*. New York: Harper & Row, 1983.

Hadju 2009 — Hadju David. *The Ten-Cent Plague: the Great Comic Book Scare and How It Changed America*. New York: Picador, 2009.

Hirsch 2021 — Hirsch, Paul S. *Pulp Empire: the Secret History of Comic Book Imperialism.* Chicago: Chicago University Press, 2021.

Letters 2000 — *Letters from the Editor: The New Yorker' Harold Ross*. Edited by Thomas Kunkel. New York: The Modern Library, 2000.

Plimpton 1997 — Plimpton, George. *Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances, and Detractors Recall His Turbulent Career*. New York: Doubleday, 1997.

Saroyan 1998 — Lee, Lawrence. *Saroyan: A Biography*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.

Too Brief 2004 — *Too Brief a Treat: The Letters of Truman Capote*. Edited by G. Clarke. New York: Random House, 2004.

TCC 1987 — *Truman Capote: Conversations*. Edited by M. Thomas Inge. Jackson and London: University Press of Mississippi. 1987.

Worcester 2020 — Worcester, Kent. "American Daredevil: Comics, Communism and The Battles of Lev Gleason." *The Comics Journal* (July 15, 2020). https://www.tcj.com/reviews/american-daredevil-comics-communism-and-the-battles-of-lev-gleason/

© 2024, Д. Захаров

Дата поступления в редакцию: 25.08.2024
Дата одобрения рецензентами: 12.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Denis Zakharov

Received: 25 Aug. 2024
Approved after reviewing: 12 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

120-лет со дня рождения Алехо Карпентьера (1904–1980)
110-лет со дня рождения Хулио Кортасара (1914–1984)

Литература двух Америк. 2024. № 17.

Literature of the Americas, no. 17 (2024)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-260-269
https://elibrary.ru/FQFFSQ
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Елена ОГНЕВА

АЛЕХО КАРПЕНТЬЕР И ХУЛИО КОРТАСАР: ИГРАЯ ВСЕРЬЕЗ

Аннотация: Заметка посвящена 120-летию со дня рождения классика кубинской литературы Алехо Карпентьера и 110-летию со дня рождения выдающегося аргентинского писателя Хулио Кортасара. Несмотря на то что они принадлежали к разным поколениям, этих писателей-единомышленников, создателей «новой латиноамериканской прозы», многое сближало. В качестве такого общего «художественного поля» в эссе рассматривается их интерес к фантастическому, хотя сама природа фантастического у этих писателей совершенно различна: в случае с Карпентьером, основоположником магического реализма, речь идет о его формуле «чудесной реальности», коренящейся в самой действительности континента, а в случае с Кортасаром — об индивидуально-интеллектуальном мифологизировании. Однако при всем различии их поэтик писателей сближал полемический накал их манифестов и интервью, где истинно-чудесное, фантастическое отвоевывало свое право на существование в борьбе со всеми и всяческими штампами и клише, снобистским предрассудками и литературной модой. Так, например, оба получили творческий импульс — каждый на свой лад — забавно перекодируя реминисценции и цитаты из «Манифеста сюрреализма» Андре Бретона. Отстаивая свои художественные принципы и политические убеждения, Карпентьер и Кортасар, по выражению последнего, «играли всерьез», о чем свидетельствуют примеры созданного ими «на спор».

Ключевые слова: Алехо Карпентьер, Хулио Кортасар, новый латиноамериканский роман, чудесная реальность, фантастическое, литературная полемика, манифест.

Информация об авторе: Елена Владимировна Огнева, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https//orcid.org/0009-0000-2884-940X. E-mail: ognelen@hotmail.com.

Для цитирования: *Огнева Е.В.* Алехо Карпентьер и Хулио Кортасар: играя всерьез // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 260–269. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-260-269

Alejo Carpentier's 120th Birthday (1904–1980)
Julio Cortazar's 110th Birthday (1914–1984)

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-260-269
https://elibrary.ru/FQFFSQ
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Elena OGNEVA

ALEJO CARPENTIER AND JULIO CORTÁZAR: PLAYING SERIOUSLY

Abstract: The essay is dedicated to the 120th birthday of the classic of Cuban literature Alejo Carpentier and the 110th birthday of the prominent Argentine writer Julio Cortázar. Despite the fact that they belonged to different generations, these like-minded writers, creators of the new Latin American novel, had much in common. Their interest in the fantastic serves as their shared artistic orientation in the essay, although the very nature of the fantastic in these writers' works is completely different: in case of Carpentier, the founder of magical realism, we are talking about his formula of *lo real maravilloso*, rooted in the reality of the continent; as for Cortázar, one is faced here with his individual intellectual mythologizing. However, despite the differences in their poetics, both writers were united by the polemical intensity of their manifestos and interviews, both fought for the marvelous and the fantastic in literature as opposed to all sorts of cliches, banalities, snobbish prejudices, and literary fashion. For example, both received a creative impulse — each in his own way — by recoding and rearranging reminiscences and quotations from André Breton's *Surrealist Manifesto*. Defending their artistic principles and political convictions, both writers "played seriously", as Cortázar said, and it is as evidenced by the examples of what they created "on a bet".

Keywords: Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Latin American new novel, real and marvelous, fantastic, literary polemics, manifesto.

Information about the author: Elena V. Ogneva, PhD in Philology, Leading Researcher, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https//orcid.org/0009-0000-2884-940X. E-mail: ognelen@hotmail.com.

***For citation*:** Ogneva, Elena. "Alejo Carpentier and Julio Cortázar: Playing Seriously." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 260–269. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-260-269

С уходом из жизни двух этих замечательных писателей в 80-е гг. XX в. завершилась целая эпоха «новой латиноамериканской прозы», окончательно закрылась символическая «общая книга», которую, по ставшему крылатым выражению Габриэля Гарсии Маркеса, вместе создавало поколение писателей-единомышленников в предыдущие два десятилетия.

Казалось бы, они были так непохожи. Солидный, уравновешенный кубинец Карпентьер и пассионарный аргентинец Кортасар пришли в литературу с разницей в двадцать лет. Имя Карпентьера прочно ассоциируется с «магическим реализмом», основоположником которого он по праву считается, а имя Кортасара — с интеллектуальной фантастикой. Но сходств было больше, чем различий. Их сближала и общность политических симпатий, левых взглядов и антидиктаторских устремлений, и последовательная и трепетная вера в писательскую миссию, в Слово, способное переделать мир — и, конечно же, желание говорить о человеке Латинской Америки как современнике и наследнике всего человечества. Этому способствовала и общая черта биографии обоих — долгие годы парижского опыта, которые помогли «издалека» в особом ракурсе увидеть и оценить «свое» — кубинское, аргентинское, латиноамериканское...

Традиционно считается, что из них двоих слава писателя и человека легкого, с искрометным чувством юмора, любителя приключений с этаким богемным, игровым стилем жизни принадлежит в первую очередь Кортасару. Всем известно и его творческое кредо — «Я играю всерьез». Без этих слов не обходилось практически ни одно из его интервью. Но представление об Алехо Карпентьере как о важном неулыбчивом живом классике, «забронзовевшем» под грузом академических степеней и дипломатических регалий, глубоко ошибочно.

О том, что он считал принципиально важным, он мог спорить страстно, жестко, отстаивал свои литературные позиции последовательно. Но игровой аспект в его спорах об эстетических принципах собратья по перу отмечали единодушно. Чаще всего в этой связи вспоминают знаменитую полемику Карпентьера с сюрреализмом.

Совершенно очевидно, что увлечение сюрреалистическим искусством, которым кубинский писатель «переболел» в конце 1920-х — начале 1930-х гг. в Париже, среди единомышленников Андре Бретона, оставило неизгладимый след в его поэтике. Но то, что он считал готовыми формулами, канонами (códigos), искусственно сконструи-

А. Карпентьер в своем кабинете

рованными образами сюрреалистической прозы и живописи, стало особенно раздражать писателя по возвращении в Латинскую Америку, где его глазам открылась «чудесная реальность» континента. «Непридуманные» чудеса природы, контрасты и парадоксы истории, смешение рас и культур, сосуществование признаков разных эпох и, главное, встреча с коллективным мифотворческим сознанием народа, — все это обесценивало в его восприятии «чудесное» сюрреалистов.

Основным пунктом полемики с ними стал принцип построения сюрреалистического образа, основанный на сближении удаленных реальностей. Ставшая своего рода визитной карточкой Андре Бретона, прославленная в его знаменитом «Манифесте сюрреализма» (*Manifeste du surréalisme*, 1924), эта художественная формула иллюстрировалась в том числе и запоминающимся примером из «Песен Мальдорора» (*Les chants de Maldoror*, 1868). Лотреамон писал там о «случайной встрече на анатомическом столе швейной машинки и зонтика» — и этот яркий пример причудливого сближения удаленных реальностей стал восприниматься как «тренд» сюрреалистического искусства, а сам Лотреамон — в качестве его провозвестника. Вот эта-то швейная машинка и стала в теоретико-литературных выступлениях Карпентьера одиозным свидетельством и даже символом «штукарства», модного бездушного искусства.

Стремлением запечатлеть «реально существующие» чудеса Латинской Америки — чудеса, переживаемые латиноамериканцами как норма жизни — пронизано знаменитое Введение к роману «Царство земное» (*El reino de este mundo*, 1949). Можно даже сказать, что принципы нарождающейся формулы «чудесной реальности» сформулированы здесь благодаря/вопреки образу ненавистной швейной машинки![1]

Карпентьер формулирует образ «ненастоящего чуда» так:

> Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección... propuesto por los Cantos de Maldoror como suprema inversión de la realidad...[2]

> (Мир чудесного, созданный по принципу циркового фокуса, когда рядом оказываются предметы, в действительной жизни никак не сочетающиеся: старая и лживая история о том, как зонтик и швейная машинка случайно повстречались на анатомическом столе...)[3]

Впоследствии он не раз и не два вернется к этому лотреамоновскому образу в своих программных работах — «О латиноамериканской чудесной реальности» (*De lo real maravilloso americano*, 1948, 1964), «Барокко и чудесная реальность» (*Lo barroco y lo real maravilloso*, 1975), «Робер Деснос — человек-поэт» (*Robert Desnos — el hombre poeta*, 1980) и др.

---

[1] Следует подчеркнуть, что Карпентьер никогда не приводил саму оригинальную цитату целиком, не полемизировал с лотреамоновским парадоксальным определением «прекрасного» как «дрожания рук пьяницы» или «кривой, которую описывает собака...» и т. д. Более того, сама фигура Изидора Дюкасса вызывала у него живой интерес (еще один латиноамериканец в Париже, уроженец Монтевидео!). Он использовал только фрагмент цитаты, ставший для него своеобразной визитной карточкой сюрреалистов, а зачастую ограничивался реминисценцией или аллюзией, говоря о разных художественных возможностях «сближения удаленных реальностей».

[2] Carpentier, Alejo. “Prólogo.” In Carpentier, Alejo. *Dos novellas*. La Habana: Arte y literatura, 1976: 9.

[3] *Карпентьер А.* Введение // Карпентьер А. Царство земное. М.: Радуга, 1988. С. 32. Точнее следовало бы перевести: «предметы, которым обычно незачем встречаться друг с другом».

Впрочем, запальчивость Карпентьера при упоминании «искусственных чудес» можно было заметить и раньше — даже до его возвращения в Латинскую Америку. В хлестком памфлете «Скандал в “Мальдороре”» (*El escándalo de “Maldoror”*, 1933) достается и Лотреамону, и Бретону. Поясняя, что он покинул ряды сюрреалистов, ибо это искусство «вскоре должно было превратиться в стандарт», а «все, что пахнет сюрреализмом, сегодня способно привлечь парижскую публику»[4], писатель противопоставил неопасные скандалы, поединки и игры Бретона реалиям латиноамериканской действительности — там за подпись на крамольном литературном манифесте можно было поплатиться «гибелью всерьез».

С годами накал полемики постепенно сходил на нет, но Андре Бретон продолжал опасаться своего кубинского оппонента. Так, в 1966 г., когда Карпентьер читал лекции во французских университетах, Бретон узнавал у общих знакомых, неужели кубинец до сих пор продолжает метать громы и молнии в его адрес, поминая пресловутую швейную машинку [Fernández Retamar 1984: 12]. Ответ был — нет, но способ выражения несогласия изменился.

Гостеприимный дом Карпентьера в Гаване славился своими традиционными воскресными встречами, где собирались поэты, журналисты, художники. Сам писатель, часто прилетавший из Франции, где представлял Кубу как советник по культуре, никогда, несмотря на солидный возраст, не жаловался на «джетлаг», встречи не отменял и сразу же собирал друзей. Он садился за фортепьяно, все пели или лихо отплясывали зажигательную конгу.

По свидетельству очевидцев, на одном таком воскресном застолье речь опять зашла о «ненастоящих» чудесах европейских сюрреалистов. Спор, которому было уже почти четыре десятилетия, закончился на неожиданной ноте. Во встрече швейной машинки и зонтика вообще нет ничего чудесного — это вполне реалистическая история, устало сказал Карпентьер:

> La sirvienta de un cirujano debe llevar a arreglar la máquina de coser en un día lluvioso, por lo cual se provee de un paraguas. Cuando está casi en la puerta de la calle, oye que el cirujano la llama. Entonces retrocede, coloca los artefactos que llevaba (la máquina de coser y el paraguas) en la primera

[4] *Карпентьер А.* Скандал в «Мальдороре» // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс, 1984. С. 269. Пер. мой.

> superficie plana que encuentra, la cual resulta ser la mesa de disección, y va atender la llamada [цит. по: Fernández Retamar 1984: 13].
>
> (В дождливый день служанка хирурга собирается отнести в починку свою швейную машинку, для этого ей и понадобился зонтик. Она уже готовится выйти, но вдруг слышит, как ее окликает хирург. Служанка возвращается, ставит машинку и кладет зонтик на первую попавшуюся поверхность — анатомический стол — а затем идет к хозяину (перевод мой).

Единодушный хохот гостей поставил точку в споре с Бретоном.

Хулио Кортасар, когда их общий с Карпентьером друг, кубинский писатель и литературовед Роберто Фернандес Ретамар пересказал эту историю, по достоинству оценил этот завершающий аккорд в споре об истинно чудесном. Правда, его представление о фантастическом как персональном переживании, как вторжении чуда в будничную жизнь отдельной личности было совершенно иным. Неофантастика Кортасара, если воспользоваться термином Х. Алазраки, основывалась на индивидуально-интеллектуальном мифологизировании. Но сам способ отстаивания своих художественных принципов у него нередко напоминал карпентьеровский: эффектный парадокс, задорный экспромт, утверждение «на спор» и «наперекор».

Кортасар не застал Париж эпохи расцвета сюрреализма, в 50-е гг. XX в. уже и творения французских экзистенциалистов принадлежали ушедшей эпохе — это были годы триумфа французского «нового романа». Однако и в его случае роль *agent provocateur* «игры всерьез» выполнил Андре Бретон и тот самый его знаменитый манифест 1924 г. Провозглашая необходимость разрыва с традиционно-описательной литературой, Бретон объявлял войну штампам и в качестве примера, вслед за Полем Валери, называл «нелепым» романный зачин вроде «Маркиза вышла в пять часов»[5].

Кортасару было достаточно этой апелляции к правилам хорошего вкуса: любой канон он, как и Карпентьер, подвергал сомнению и стремился оспорить, при этом повторяя как мантру: «Я играю всерьез!». Так родился его роман «Выигрыши» (*Los premios*, 1960) — о фантастической «пограничной ситуации», о личном выборе и ответ-

[5] *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 40–72.

ственности интеллигента. И да, он начинался со слов «Маркиза вышла в пять часов». Хотя ни о какой маркизе там и речи не было — это был своего рода условный знак, пароль, подмигивание тем, кто понял интертекстуальный намек и использованный на спор зачин[6].

Кортасар неоднократно рассказывал, «из какого сора» может внезапно вырасти фантастический образ: беглый взгляд идущего навстречу в толпе человека, внезапный ракурс отражения в зеркале, обрывок фразы, абсурдное допущение... Но в оксюмороне «игра всерьез» второе слово для него было тоже принципиально важным. Особенно явственно это ощущалось, когда в ходе многочисленных интервью ему неизменно задавали вопрос: как может создатель фантастических рассказов в своем творчестве сочетать фантастику с ангажированностью? Как это в принципе совместимо? То ли дело, говорили ему, знаменитый рассказ «Воссоединение» (“La reunión”, 1966), посвященный высадке отряда повстанцев — там революционная кубинская тема слита с музыкальной, и получается не фантастический, а поэтический образ!

И вот в 1977 г. в Испании выходит сборник рассказов «Тот, кто здесь бродит» (*Alguien que anda por ahí*). Запланированное одновременное издание в Аргентине было отменено по цензурным соображениям. Публикация рассказов была запрещена и в еще нескольких странах Латинской Америки, против диктаторских режимов которых выступал писатель. Причина — та самая последовательная и страстная ангажированность (el compromiso), несовместимая будто бы с фантастическим колоритом рассказов.

Самый известный из включенных в сборник рассказ «Апокалипсис Солентинаме» (“Apocalipsis de Solentiname”) начинается как раз с «обнажения приема» — с описания пресс-конференции, где писателю задают ставшие уже традиционными вопросы: что он думает об ангажированности? Почему фильм Антониони «Блоу-ап» так далек от первоисточника — рассказа Кортасара «Слюни дьявола» (“Las babas del Diablo”, 1959)? Что ж, сейчас в рассказе будут ответы на все эти вопросы. Испанская исследовательница К. Балькарсель де Мора

[6] Интересно, что это утверждение, приведенное Бретоном в его манифесте, стало своего рода триггером и для мастеров французского нового романа. Клод Мориак меньше чем за год до появления «Выигрышей» создал свой вариант ответа «на спор». Правда, его роман «Маркиза вышла в пять часов» (*La marquise sortit à cinq heures*) все же как-то обыгрывает заданный заглавием хронотоп, но при этом являет собой смелый эксперимент в области повествовательной техники.

называет этот прием «раздвоением» (desdoblamiento) повествователя [Valcárcel de Mora 1995: 176]: металитературная рефлексия (Почему я это описываю? Как отбираю материал? Как балансирую на грани меж искусством и жизнью?) не помешает Кортасару создать фантастический — и обличающий военную хунту рассказ об «оживших» слайдах, тревожащих совесть парижского интеллектуала.

Это демонстративный ответ на вопрос о рассказе «Слюни дьявола» с его «ожившими» фотографиями. Писатель словно говорит: «Вот как я это делаю — пишу для вас фантастический рассказ о себе самом — и имею в виду все до сих пор написанное, что должен объяснять». И, продолжая дискуссию о синтезе фантастического и ангажированного искусства, дает заглавие всему сборнику по рассказу «Тот, кто здесь бродит», тем самым подчеркивая игровой, демонстративный, экспериментальный момент своего творчества.

Х. Кортасар на обложке журнала *Caimán Barbudo*

Дело в том, что этот рассказ был в самом прямом смысле написан на спор. В 1976 г. в Гаване сотрудники литературно-художественного журнала *Caimán Barbudo*, где часто печатался Кортасар, вновь подняли вопрос о том, можно ли в принципе создать рассказ вроде «Воссоединения», но чтобы тема Кубинской революции раскрывалась и с учетом ангажированности, и с использованием поэтики фантастического. И, побившись об заклад, Кортасар создал-таки подобный рассказ, с успехом избежав всяческой эксплицитности и натяжек в решении темы. Возможно, тут помогло и обращение к опыту Борхеса

с его «Темой предателя и героя» (“Tema del traidor y del héroe”, 1944), где наказание персонажа, предавшего правое дело, вписано в замысловатый литературный контекст. У Кортасара предателя ждет казнь от рук призрака, духа музыки Шопена — фантастический рассказ, продолжающий традицию легендарного «Воссоединения», пронизан блоковским ощущением «музыки революции».

Так Алехо Карпентьер и Хулио Кортасар, несмотря на различие индивидуальных поэтик и истоков их интереса к фантастическому, идя с разных сторон, встречались в общей точке. О важном для своего творчества, принципиальном для формирования своей позиции латиноамериканского писателя они говорили убежденно и страстно, серьезно и весело — «играя всерьез».

REFERENCES

Fernández Retamar 1984 — Fernández Retamar, Roberto. “Alejo, siempre el domingo.” *Imán*, La Habana, no. 1 (1984): 5–16.

Valcárcel de Mora 1995 — Valcárcel de Mora, Carmen. “Julio Cortázar: Alguien que anda por ahí.” In Valcárcel de Mora, Carmen. *Estúdios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, 169–182. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.

© 2024, Е.В. Огнева
Дата поступления в редакцию: 26.06.2024
Дата одобрения рецензентами: 06.08.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Elena V. Ogneva
Received: 26 Jun. 2024
Approved after reviewing: 06 Aug. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-270-291
https://elibrary.ru/DVKHFV
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Виктория ПОПОВА

НИКАНОР ПАРРА — ГОСТЬ СССР И ПЕРЕВОДЧИК РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация: В статье рассматриваются взаимодействие чилийского поэта Никанора Парры с Советским Союзом, его приезд в СССР в 1963 г., а также его творческие проекты, связанные с Россией. На основе отчета Л.Б. Шлейфера о поездке Н. Парры по СССР в октябре–ноябре 1963 г. (фонд Иностранной комиссии Союза советских писателей, РГАЛИ), а также советской прессы 1950–1960-х гг. («Литературная газета», «Вечерняя Москва», «Коммунист» (Ереван) и др.) реконструируются маршрут поэта и история его сотрудничества с советскими литературными институциями и многочисленные личные контакты. Особое внимание уделяется русской поэтессе и переводчице Маргарите Алигер, с которой Парра познакомился и подружился в Чили в начале 1963 г., а затем продолжал тесно общаться. Алигер предложила Парре осуществить перевод стихотворений современных советских поэтов на испанский язык, в результате чего была опубликована двуязычная антология русской поэзии *Poesía soviética rusa* (М.: Прогресс, 1965; чил. переизд. 1971). В статье исследуется история работы поэта над переводами, изучается рецепция антологии в Чили (на основе публикаций в *El Mercurio*), рассматриваются стихотворения из сборника «Русские песни» (*Canciones rusas*, опубл. в Чили 1967). Поездка Парры в СССР способствовала появлению первых советских изданий его поэзии, в статье кратко обозреваются основные публикации его стихов на русском языке. В приложении публикуется план пребывания Н. Парры в СССР в 1963 г. и отчет о поездке чилийского поэта по городам Москве, Ленинграду, Таллину, Тбилиси и Еревану в октябре 1963 г., подготовленный Л.Б. Шлейфером.

Ключевые слова: Никанор Парра, советско-чилийские литературные контакты, Союз советских писателей, СССР, Чили, Латинская Америка, Маргарита Алигер, архивные документы.

Информация об авторе: Виктория Юрьевна Попова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002- 5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru.

Для цитирования: *Попова В.Ю.* Никанор Парра — гость СССР и переводчик русской поэзии // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 270–291. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-270-291

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-270-291
https://elibrary.ru/DVKHFV
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

NICANOR PARRA — GUEST OF THE USSR AND TRANSLATOR OF RUSSIAN POETRY

Abstract: The article examines the interaction of the Chilean poet Nicanor Parra with the Soviet Union, his visit there in 1963, and his creative projects related to Russia. Relying on the report of L.B. Shleifer about N. Parra's trip to the USSR in October–November 1963 (Fund of the Foreign Commission of the Union of Soviet Writers, RGALI), as well as the Soviet press of the 1950s–1960s (*Literaturnaya Gazeta*, *Vechernyaya Moskva*, *Kommunist (Yerevan)*, etc.), the article reconstructs the poet's route and the history of his collaboration with Soviet literary institutions, as well as numerous personal contacts. Particular attention is paid to the Russian poet and translator Margarita Aliger, whom Parra met in Chile in early 1963, they became friends and later interacted in the USSR. Aliger suggested Parra a translation of the verses by contemporary Soviet poets into Spanish, which resulted in the publication of a bilingual anthology of Russian poetry, *Poesía soviética rusa* (Moscow, Progress Publ., 1965; Chilean reprint — 1971). The article traces the history of the poet's work on these translations, studies the reception of the anthology in Chile (based on publications in *El Mercurio*), and examines poems from the collection *Russian Songs* (*Canciones rusas*, published in Chile in 1967). Parra's trip to the USSR contributed to the appearance of the first Soviet editions of his poetry; the article briefly reviews the main publications of his poems in Russian. The appendix contains the plan for N. Parra's stay in the USSR in 1963 and the report on the trip with the Chilean poet to the cities of Moscow, Leningrad, Tallinn, Tbilisi and Yerevan in October 1963, prepared by L.B. Shleifer.

Keywords: Nicanor Parra, Soviet-Chilean literary contacts, Union of Soviet Writers, USSR, Chile, Latin America, Margarita Aliger, archival documents.

Information about the author: Victoria Yu. Popova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@ mail.ru.

For citation: Popova, Victoria. "Nicanor Parra — Guest of the USSR and Translator of Russian Poetry." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 270–291. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-270-291

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 23-18-00393 "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-270-291
EDN
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

NICANOR PARRA — INVITADO DE LA URSS Y TRADUCTOR DE POESÍA RUSA

Resumen: El artículo está dedicado a la interacción del poeta chileno Nicanor Parra con la Unión Soviética, su visita a ese país en 1963 y sus proyectos creativos relacionados con Rusia. Basándose en el informe de L.B. Shleifer sobre el viaje de N. Parra a la URSS en octubre–noviembre de 1963 (Fondo de la Comisión Exterior de la Unión de Escritores Soviéticos, RGALI), así como en la prensa soviética de los años 1950–1960 (*Literaturnaya Gazeta*, *Vechernyaya Moskva*, *Kommunist (Ereván)*, etc.), el artículo reconstruye la ruta del poeta y la historia de su colaboración con las instituciones literarias soviéticas, así como numerosos contactos personales. Se presta especial atención a la poeta y traductora rusa Margarita Aliguer, a quien Parra conoció en Chile a principios de 1963. Se hicieron amigos y luego interactuaron en la URSS. Aliguer le propuso a Parra una traducción al español de los versos de poetas soviéticos contemporáneos, lo que dio como resultado la publicación de una antología bilingüe *Poesía soviética rusa* (Moscú, Progress Publ., 1965; reimpreso en Chile en 1971). El artículo trata la historia del trabajo del poeta en estas traducciones, estudia la recepción de la antología en Chile (sobre la base de las publicaciones en *El Mercurio*) y examina poemas de la colección *Canciones rusas* (publicada en Chile en 1967). El viaje de Parra a la URSS contribuyó a la aparición de las primeras ediciones soviéticas de su poesía; el artículo revisa brevemente las principales publicaciones de sus poemas en ruso. El anexo contiene el plan para la estadía de N. Parra en la URSS en 1963 y el informe sobre el viaje con el poeta chileno a las ciudades de Moscú, Leningrado, Tallin, Tbilisi y Ereván en octubre de 1963, preparado por L.B. Shleifer.

Palabras clave: Nicanor Parra, relaciones entre la URSS y Chile, Unión de Escritores Soviéticos, URSS, Chile, América Latina, Margarita Aliguer, documentos de archivo.

Información sobre la autora: Victoria Yu. Popova, doctora en Filología, investigadora del A.M. Gorki Instituto de la Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia, , Povarskaia 25ª, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru.

Para citar: Popova, Victoria. "Nicanor Parra — invitado de la URSS y traductor de poesía rusa." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 270-291. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-270-291

Agradecimientos: El estudio se llevó a cabo en el A.M. Gorki Instituto de la Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia y recibió el apoyo financiero del Fondo Científico de Rusia, subvención no. 23-18-00393 "Rusia y el Occidente se miran entre sí: la literatura en el contexto de cultura y política en el siglo XX", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Чилийский поэт Никанор Парра (1914–2018) впервые приехал в Советский Союз в 1958 г. Его пребывание в СССР не было долгим, а Москва стала одним из городов сложного маршрута: Парра посетил Вену, Стокгольм, Москву, Пекин, Рим и Мадрид. Об этой поездке в Москву не сохранилось много сведений, за исключением фотографии поэта на площади Маяковского, сделанной буквально вскоре после торжественного открытия памятника 28 июля 1958 года [Cárdenas, Le Foulon 2014: 65].

За литературной жизнью Чили и творчеством Никанора Парры в СССР следили с 1950-х гг. — в информационных сводках Иностранной комиссии Союза советских писателей (ССП) регулярно фигурировали чилийские писатели и поэты. В основном сводки составлялись по журналу *Vistazo*, издававшемуся в Сантьяго. Например, уже в 1955 г., с опорой на номер *Vistazo* от 13 сентября 1955 г., сообщалось о получении Паррой муниципальной премии по литературе за книгу «Стихи и антистихи» (*Poemas y antipoemas*, 1954)[1], а в 1959 г. приводился обзор современной чилийской литературы, где Никанор Парра и Гонсало Рохас аттестовались как пионеры экспериментальной поэзии[2].

Интерес к автору «Стихов и антистихов» укрепился, когда зимой 1963 г. в Чили гостила советская делегация, в которую вошли поэтесса и переводчица Маргарита Алигер, переводчица, референт Иностранной комиссии Елена Колчина и украинский писатель Михаил Стельмах. Путешествие советской делегации началось в декабре 1962 г. Сначала они посетили Уругвай, где в Монтевидео приняли участие в праздновании 60-летия Рафаэля Альберти, а затем 19 декабря 1962 г. прилетели в Сантьяго[3]. По прибытии в столицу их ожидало много встреч с литературными деятелями страны, среди которых был и Никанор Парра. О нем все советские делегаты были хорошо наслышаны, но личное знакомство состоялось именно в ходе этой поездки[4]. Поэт пригласил гостей пообедать в своем доме в предгорьях Кордильер. Личность Парры произвела большое впечатление

[1] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4362. Л. 63–64.

[2] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4371. Л. 15–16.

[3] Наша хроника // Литературная газета. 1962. 18 декабря. *Алигер М.* Возвращение в Чили. М.: Сов. писатель, 1966. С. 9. См. об этом также: *Алигер М.* Несколько слов об этой книге // Парра Н. Из разных книг. М.: Прогресс, 1964. С. 5–6; Уругвай, Чили, Бразилия… // Литературная газета. 1963. 26 января.

[4] *Алигер М.* Несколько слов об этой книге. С. 5.

на М. Алигер, и именно так началась их дружба[5]. Они говорили о писательском деле, рассматривали домашнюю библиотеку Парры, где имелись антологии мировой современной поэзии, включающие стихи Маяковского, Пастернака, Заболоцкого, Олеши. Парра подарил Алигер несколько своих книг и один сборник, переведенный на английский язык, с которого впоследствии она начнет знакомиться с его стихами. Во время обеда много говорили о литературе, и один из приглашенных друзей Парры завел разговор о социалистическом реализме, пытаясь раскритиковать желание поэта прийти к этому методу, на что тот возмущенно воскликнул: «А куда мне идти? С кем мне быть? Если это не выход, то значит, выхода вообще нет»[6]. Советские делегаты встречались с Паррой несколько раз, и, прощаясь, поэт сообщил им о своем желании приехать в СССР. Очевидно, не без посредничества Алигер [Parra 2006: 951] в том же году Иностранная комиссия Союза советских писателей пригласила Парру приехать в Россию.

Визит Никанора Парры планировался на срок в три недели (с 4 по 26 октября 1963 г.), о чем свидетельствует первоначальный план поездки, сохранившийся в фондах Иностранной комиссии[7]. Однако он был существенно расширен: чилийский поэт пробыл в СССР больше пяти месяцев и посетил много городов. Об одном месяце его пребывания сохранился отчет, подготовленный переводчиком Л.Б. Шлейфером, сопровождавшим Парру и фиксировавшим его передвижения с 5 октября по 7 ноября 1963 г. Маршрут включал Москву, Ленинград, Таллин, Тбилиси и Ереван.

В Москве Парра познакомился с Лилей Брик и ее мужем Василием Катаняном, обедал у Ильи Эренбурга[8], вместе с М. Алигер посетил могилу Пастернака в Переделкино [Cárdenas, Le Foulon 2014: 64]. Парра много гулял, наблюдая за советской жизнью. Много раз он слушал, как советские поэты читали свои стихи прямо на улицах города. Однажды, проходя по Красной площади в сопровождении М. Алигер, он увидел огромную толпу людей. Осведомившись у своей спутницы, с чем это связано, он услышал в ответ: «Дело в том, что сегодня начались продажи новой книги Евгения Евтушенко» [Parra

[5] О встрече с Никанором Паррой М. Алигер подробно писала в своей книге: *Алигер М.* Возвращение в Чили. С. 85–99.

[6] Там же. С. 93.

[7] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4784. Л. 6–7.

[8] Там же. Л. 1.

2006: 952][9]. Благодаря М. Алигер Парра познакомился со многими советскими коллегами по цеху; например, именно она способствовала встрече чилийского гостя с Анной Ахматовой. Хотя подробностей этой встречи не сохранилось, она стала одним из важнейших эпизодов советской поездки чилийского гостя [Parra 2006: 952].

Программа предполагала и различные культпоходы: в Москве гостю показывают Большой театр, где он смотрит «Ромео и Джульетту», а оказавшись через несколько дней в Ленинграде, поэт идет в Малый оперный театр на «Одноактные балеты» и в Театр оперы и балета им. С.М. Кирова на «Пиковую даму». Посещение театра было предусмотрено и в Таллине: там Парра слушал «Бал-маскарад». Шлейфер, однако, писал в своем отчете, что опера и балет мало интересовали чилийского гостя: он считал их «несколько устаревшим, аристократическим искусством»[10].

В Ленинграде Парра пробыл всего несколько дней. Программа включала в себя осмотр основных достопримечательностей города: Исаакиевского собора, Летнего сада, Петропавловской крепости. Маршрут мы можем восстановить только по отчету Л.Б. Шлейфера — центральная пресса о визите чилийского поэта не писала[11]. Парра посетил также библиотеку им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, в которой в это время проходила выставка в честь 90-летия Е.Д. Стасовой[12], и съездил в Петродворец, Пушкино и Павловск.

Далее был Тбилиси, куда Парра прибыл с опозданием из-за задержки рейса. Программа строилась схожим образом и включала в себя, помимо осмотра достопримечательностей, встречи с грузинскими писателями и поэтами. Он посетил также Пантеон писателей и общественных деятелей Грузии Мтацминда, где похоронен А. Грибоедов. Из Тбилиси Парра направился в Ереван.

В Ереване чилийский поэт много ездил по городу и окрестностям, однако кульминацией его пребывания на армянской земле стало участие в праздновании 250-летия армянского поэта Саят-Новы. Интересно, что первоначально поездка в Армению была назначена

[9] Эти воспоминания о поездке в СССР были записаны в разговоре с Н. Паррой издателями-составителями книги [Parra 2006] Н. Биннсом и И. Эчеварриа.

[10] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4784. Л. 3.

[11] В номерах «Ленинградской правды» за эти даты в рубриках «Гости нашего города», «Гости Ленинграда», «У нас в гостях» и др. Никанор Парра не фигурирует.

[12] О выставке см.: Ленинградские новости // Ленинградская правда. 1963. 13 октября.

на 17–19 октября, но сроки ее сместились, благодаря чему Парра и смог побывать на юбилейных торжествах. В Армении проводились вечера, посвященные творчеству знаменитого поэта, армянская пресса посвящала всем событиям подробные материалы. Участие в этих мероприятиях стало главной повесткой поездки Парры в Ереван. Парра был не единственным зарубежным гостем — помимо многочисленных представителей советских республик, в Ереван прибыли писатели Джон Стейнбек (США), Гокхойл Вишванатх и Малик Сайед Абдул (Индия), Ханс Люнгбю Йепсен (Дания), армянский писатель из Италии Арамаис Срапян и др.[13]

Главным событием в честь «великого певца дружбы народов» стал юбилейный вечер 26 октября, который прошел в Академическом театре оперы и балета имени А. Спендиарова (Спендиаряна). В нем приняли участие и члены правительства Армении, и представители трудящихся Армении, и делегации писательских организаций братских республик, и многочисленные гости. Выступил с приветственным словом и Никанор Парра:

> На трибуне выдающийся поэт Чили и всей Южной Америки Никанор Парра. Прежде чем приехать в Ереван, он гостил в Москве, Таллине, Ленинграде, Тбилиси. Несколько дней поэт находится в нашей республике. «Теперь я окончательно убедился, — сказал он, — что в моих странствиях по стране Советов Армения составит для меня самые значительные и глубокие переживания. Если бы мне пришлось выбирать вторую родину, я выбрал бы Армению — родину Саят-Новы. Я выбрал бы Армению потому, что здесь горы заснежены так же, как в Чили, потому, что осень ее мягкая, благодатная, как осень Чили, потому что виноград ее румян и сладок, как виноград Чили, потому что пейзажи Армении — это пейзажи Чили, а у людей ее такая же горячая кровь. Армения самой судьбой предназначена была иметь такого поэта, как Саят-Нова».
>
> «К несчастью, моя идиллия в этой чудесной республике продлится всего неделю, — говорит Никанор Парра, — но я хочу сказать Вам, что я не уйду один. Я возьму с собой страдальческую и жгучую поэзию Саят-Новы, который для меня и, думаю, для всех писателей,

[13] Гости большого праздника // Коммунист (Ереван). 1963. 26 октября.

участвующих в этих торжествах, воплощает самую душу этого народа, полного любви и благородного гостеприимства»[14].

После официальной части гости слушали праздничный концерт, в программу которого был включен первый акт оперы Александра Арутюняна «Саят-Нова»[15]. На следующий день, 27 октября, Парра также присутствовал на торжественном открытии памятника и улицы Саят-Новы у здания музыкальной школы им. Саят-Новы[16].

В течение нескольких дней в Ереване Парра посетил и ряд достопримечательностей: среди них музеи Еревана, монастырский комплекс Эчмиадзин, купольный храм Звартнотц, античный храм в Гарни, библиотека древних рукописей Матенадаран и др. Сохранилась фотография, как Парра стоит на руинах одного из старинных храмов с записной книжкой в руках [Cárdenas, Le Foulon 2014: 84].

Когда Парра вновь вернулся в Москву, его программа разделилась на две тематические части: были учтены его математические интересы, в связи с чем он нанес визит в Институт математики, а также побывал в доме А.Б. Мигдала, ученика Ландау. С другой стороны, он принял участие и в различных литературных вечерах: литературном объединении «Строитель», в Библиотеке иностранной литературы. Встречу вела Маргарита Алигер:

Любители поэзии встретились на днях в Государственной библиотеке иностранной литературы с чилийским поэтом Никанором Парра. Гостя представила Маргарита Алигер. Она рассказала собравшимся об этом крупнейшем поэте Латинской Америки.

— Каждый его стих, — говорит Алигер, — это сгусток чувств огромного внутреннего накала. Парра стремится активно проникать в сегодняшнюю жизнь человека.

О творческом пути чилийского поэта рассказал собравшимся литературовед Видас Силюнус. Затем Никанор Парра читал стихи. Со своими переводами слушателей познакомила Маргарита Алигер[17].

[14] Великий поэт любви и дружбы. Торжественное заседание, посвященное 250-летию со дня рождения Саят-Новы // Коммунист (Ереван). 1963. 27 октября.

[15] Там же.

[16] Красивый подарок Еревану. Открытие памятника и улицы Саят-Новы // Коммунист (Ереван). 1963. 29 октября.

[17] Никанор Парра — гость Москвы // Литературная газета. 1963. 2 ноября. Также кратко об этом вечере сообщала газета «Вечерняя Москва» в рубрике «Коротко» в номере от 31 октября 1963 г.

Отчет Шлейфера о пребывании Парры в СССР заканчивается 7-м ноября, когда чилийский поэт посещает парад и демонстрацию на Красной площади в Москве. По всей видимости, после этого он планировал отъезд из СССР. В действительности же его путешествие продолжилось. 30 января 1964 г. «Вечерняя Москва» сообщала, что Парра еще в Москве, живет в гостинице «Метрополь», читает советских поэтов, мечтает перевести на испанский Ландау, пишет русские стихи. На момент этого небольшого интервью Парра пробыл в СССР ровно 100 дней (материал так и назывался «100 дней среди друзей», однако в газете был напечатан чуть позже):

> В этом номере гостиницы «Метрополь» живут сейчас стихи и формулы. И это чувствуется сразу, как только начинаешь беседовать с гостем Москвы Никанором Парра. Он не только известный чилийский поэт, но и профессор теоретической механики в университете Сантьяго.
>
> На столе — томик Твардовского, словари, самоучитель русского языка, книга академика Ландау.
>
> — Я очень хотел бы перевести некоторые труды вашего выдающегося ученого на испанский язык, — говорит профессор. — К сожалению, я пока почти не владею русским — придется переводить с английского. Но я начал уже изучать ваш язык, и, как видите, запасся всем необходимым.
>
> — Сколько времени я в вашей стране? Сегодня у меня своеобразный юбилей — 100 дней в Советском Союзе. Побывал в Ленинграде, в Прибалтике, на Кавказе.
>
> В Советском Союзе я встречался и с физиками, и с лириками[18], как у вас говорят. Был в известной всему миру Бюраканской обсерватории в Армении, в научно-исследовательских институтах Москвы. Познакомился с творчеством многих советских поэтов. Мне было очень приятно узнать, что в России так любят поэзию.
>
> В портативную пишущую машинку, с которой Н. Парра, кажется, никогда ее расстается, заложен лист с только что написанными строками.
>
> — Ваша московская зима, — сказал поэт, — явилась для меня своеобразной «болдинской осенью». Я написал здесь десять

[18] Вероятно, Парра был знаком с этим выражением, поскольку переводил стихотворение Бориса Слуцкого «Физики и лирики» для антологии *Poesía soviética rusa* (*Poesía soviética rusa*, recompilador Nicanor Parra. Moscú: Editorial Progreso, 1965: 256–257).

маленьких поэм. Они так и называются «Десять русских поэм». Мой старый друг Маргарита Алигер надеется их перевести. И я думаю, что москвичи, видимо, смогут с ними познакомиться.

— Что я пишу сейчас? Поэму, которая очень напоминает этот разговор: «Воображаемое интервью с журналистами в первый день возвращения в Чили».

В огромной домашней библиотеке Парра есть книги наших соотечественников. Он хорошо знает Толстого, Достоевского, Горького, Чехова, Маяковского.

«В память об этой замечательной поездке я увезу в Сантьяго целую библиотечку советских поэтов, — сказал профессор, — ну и, конечно, традиционную русскую матрешку».

— Я уверен, — добавил он, — что такие встречи ученых, поэтов, рабочих разных стран — весьма сильное оружие в борьбе за мир на нашей планете[19].

Говоря о библиотеке советских поэтов, Парра имел в виду не просто русские издания книг. Чилийский поэт приехал в СССР с намерением перевести стихотворения Евтушенко на испанский [Cárdenas, Le Foulon 2014: 76], однако и этот его план претерпел существенные изменения. Маргарита Алигер предложила ему выполнить перевод стихотворений и других современных советских поэтов и подготовить отдельное издание русской поэзии на испанском языке. Парра, хоть и не владел русским языком, согласился осуществить проект. Итогом этого совместного предприятия Парры и Алигер стала двуязычная антология *Poesía soviética rusa* (М.: Прогресс, 1965), где в переводах Парры впервые были опубликованы на испанском языке 74 стихотворения 30 русских поэтов, среди которых А. Блок, В. Маяковский, Д. Бедный, С. Есенин, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадуллина, К. Симонов, А. Твардовский, М. Алигер и др. Работу Парра осуществлял не в одиночку: перевод делался на основе подстрочника, который подготовил переводчик Хосе Венто Молина. Кроме того, в процессе подготовки текста участвовали литературные консультанты Висенте Арана и Агустин Мансо.

Переводы Парры сопровождались краткими биографиями авторов, которые, по всей видимости, поэт сделал сам с помощью

[19] *Березницкая С.* 100 дней среди друзей // Вечерняя Москва. 1964. 30 января.

М. Алигер и вышеназванных помощников. Эти справки очень различались по объему и содержанию: могли освещать жизненный путь автора, могли касаться его творческих поисков, что было близко самому Парре; иногда он сравнивал поэтику русских и чилийских поэтов. Например, он сопоставляет стихи Анны Ахматовой и Габриэлы Мистраль: с одной стороны, их роднят элегические настроения, переживание неразделенной и бесконечной любви, но, с другой стороны, «если в поэзии Мистраль превалирует материнская любовь, то у Ахматовой — страдания одинокой женской души»[20]. Если переводились какие-то широко известные стихи, в справке обязательно это оговаривалось. Так, про «Гренаду» Михаила Светлова отмечалось, что это стихотворение печатается во всех советских антологиях[21].

Сборник был снабжен предисловием В. Огнева, где критик кратко очерчивал пути развития русской поэзии и выражал надежду, что «в дальних странах эта книга станет первой ласточкой весны человечества»[22]. Тем не менее советское издание 1965 г. не распространялось в странах Латинской Америки, а в Чили сборник переводов Парры увидел свет только в 1971 г., когда был переиздан под названием «Современная русская поэзия» (*Poesía rusa contemporánea*)[23].

Чилийская газета *El Mercurio* отреагировала на выход антологии только в 1973 г. (возможно, издание не сразу получило распространение) и напечатала две рецензии. Первая, принадлежащая перу чилийского критика, писателя и переводчика Эрнана дель Солара, вышла 25 февраля 1973 г. и была хвалебной[24]. Автор прояснял детали работы переводчика над книгой, называл всех участников проекта, особенно отмечая роль Маргариты Алигер, вклад которой не ограничился работой над переводами: именно она хлопотала о передаче авторских прав издательству “Ediciones Nueva Universidad” для публикации в Сантьяго. В финале рецензии справедливо отмечалось, что благодаря усилиям Никанора Парры русская поэзия стала известна чилийскому читателю.

---

[20] *Poesía soviética rusa*: 99.

[21] Ibid.: 121.

[22] Ognev V. “Unas palabras a propósito de la poesía soviética rusa.” *Poesía soviética rusa*: 11.

[23] *Poesía rusa contemporánea*, recomp. Nicanor Parra. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1971.

[24] Del Solar, Hernán. “Nicanor Parra: ‘Poesía rusa contemporánea’.” *El Mercurio* (Santiago, Chile), 25 de febrero, 1973.

Практически следом, 17 марта 1973 г., вышла вторая рецензия «Голгофа русской поэзии» известного чилийского критика Игнасио Валенте[25]. Обозреватель крайне высоко оценивал выполненные переводы, однако само издание, предисловие к нему и принципы отбора стихотворений подверг жесткой критике. Автора предисловия Валенте обвинил в «переиначивании фактов в угоду режиму»: во вступительном тексте предлагается «версия» русской поэзии, движущейся в одном направлении с политическим курсом страны, при этом нет ни намека на конфликт между поэтом, творцом и государством. В предисловии, по словам Валенте, отсутствуют важнейшие факты биографии выбранных для антологии поэтов: Блок, Есенин, Маяковский, Ахматова, Пастернак и др. представляются как воспевающие революцию и советский строй авторы, однако их борьба и явные противоречия с государственным режимом полностью игнорируются. Такие поэты, как Мандельштам, Гумилев, Хлебников, даже не упоминаются В. Огневым, не включаются в «историю русской поэзии». В заключение Валенте, приводя слова советского критика о книге-«первой ласточке весны человечества», иронически замечает, что, помимо большого таланта историка литературы, автор предисловия сам — «лирик до мозга костей».

В интервью «Вечерней Москве» Парра упомянул русские поэмы, над которыми он работал, будучи в СССР. Издание «Русских песен» (*Canciones rusas*) появилось в 1967 г.[26] в Сантьяго, на первой странице было посвящение — Маргарите Алигер. Поэт сам отправил ей экземпляр вместе с письмом от 5 сентября 1967 г.[27]

Сборник включал в себя 17 стихотворений, и, хотя большинство из них не были связаны с русской темой напрямую, их объединяли мотивы одиночества, странствия / возвращения, ностальгии, экзистенциальные вопросы, что делало их непохожими на привычные «антистихи». Язык «Русских песен» отражал поиски поэта, который двигался к новым смыслам, передавал состояние души, как говорил сам Парра, «полностью погруженной в свою эпоху» [Parra 2006: LVI]. В некоторых стихах (напр., «Снег», «Никто») поэт использовал лесенку, что, вероятно, свидетельствовало о влиянии Маяковского,

[25] Valente, Ignacio. “El calvario de la poesía rusa.” *El Mercurio* (Santiago, Chile), 18 de marzo, 1973.

[26] Parra, Nicanor. *Canciones rusas*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1967.

[27] РГАЛИ. Ф. 2219. Оп. 2. Ед.хр. 286. Рукописный оригинал на англ. В деле имеется только одно короткое письмо.

которого он много читал и переводил. Смену настроения и отход от эстетики «антистихов» фиксировали и отклики на «Русские песни», печатавшиеся в *Atenea*, *Plan*, *La Nación* и др. [Parra 2006: 954–956]. Сам Парра тоже называл сборник «перерывом» в своей «антипоэзии» и даже признавал, что, если он «брался писать метафизические поэмы, никто не обращал на него внимания» [Parra 2006: 957], отсылая к тому, что «Русские песни» не получили должного признания среди читателей его антистихов.

Русские образы в стихотворениях сборника были навеяны советским опытом и картинами, которые поэт мог наблюдать, находясь в СССР. Одно из русских стихотворений поэта носит название «Горячий хлеб»: в нем описываются стометровая очередь перед «Метрополем» и женщина-продавщица, которая, невзирая на январский холод и снег, продает… нет, не горячий хлеб, а новую антологию чилийской поэзии, переведенную Маргаритой Алигер!

Юмор очень свойственен стихотворениям сборника, несмотря на ностальгические и элегические настроения. Так, стихотворение «Холодно» открывается словами о том, что солнце уже в течение сорока дней не освещает землю, и, когда все — и астрономы-янки, и советские мудрецы — принимаются гадать, где же оно, выдвигая разные фантастические версии, верить нужно чилийскому поэту, который предупреждает: «Солнцу не дают выйти облака // И в этом нет никакой его вины // Нужно набраться терпения и дождаться солнца»[28]. А Юрий Гагарин в одноименном стихотворении объявляется «хозяином и господином Солнечной системы», полет в космос которого обсуждают все звезды на небе, пока он «забавляется, дергая их за хвост»[29].

«Русские песни» не были переведены на русский язык целиком. Приезд Парры в СССР и его труды над антологией советской поэзии способствовали росту интереса к его личности и творчеству: практически сразу, в 1964 г., вышло издание «Из разных книг»[30], где в переводе М. Алигер были напечатаны стихотворения из различных поэтических сборников чилийского автора — «Стихи и антистихи» (*Poemas y antipoemas*, 1954), «Салонные стихи» (*Versos de salón*, 1962) «Долгая куэка» (*La cueca larga*, 1958). Журнал «Иностранная

[28] Parra, Nicanor. *Canciones rusas*: 68–69.

[29] Ibid.: 52–53.

[30] *Парра Н.* Из разных книг / пер. с исп. и предисл. М. Алигер. М.: Прогресс, 1964.

литература» тоже опубликовал подборку его стихов[31]. Это были первые переводы на русский язык его поэзии. В 1972 г. в издательстве «Художественная литература» вышел сборник чилийской поэзии «Поэты Чили»[32], составленный В. Силюнасом, куда были включены стихи В. Уидобро, П. де Рока, Г. Мистраль, П. Неруды, Г. Рохаса, А. Урибе Арсе, Н. Парры и др. В этот сборник вошли стихи Парры из «Русских песен» в переводе М. Самаева. В 1975 г. в серии «Библиотека всемирной литературы» в томе «Поэзия Латинской Америки» также были опубликованы три стихотворения Парры в переводе М. Алигер. Следующее отдельное издание поэзии Никанора Парры «Избранные антипоэмы» увидело свет только в 2010 г. по инициативе посольства Чили[33]. В нем были опубликованы переводы М. Алигер, Е. Хованович, Н. Винокурова, И. Поляковой.

Взаимодействие Никанора Парры с СССР стало одной из неизученных страниц его творческой биографии. Парра не печатал «русских заметок» в прессе, а потому его «русский маршрут» возможно реконструировать либо по записям бесед с ним [Parra 2006], либо по архивным документам и прессе 1960-х гг. Публикуемый документ из фонда Иностранной комиссии Союза советских писателей РГАЛИ помогает восстановить историю путешествия Парры в СССР, его советские контакты и творческие проекты.

REFERENCES

Cárdenas, Le Foulon 2014 — Cárdenas, María Teresa; Le Foulon, Sofía; Ugarte, Cristóbal. *Parra a la vista*. Santiago de Chile: AIFOS Ediciones, 2014.

Parra 2006 — Parra, Nicanor. *Obras completas & algo + (1935–1972)*. Edited by Niall Binns, Ignacio Echevarría: in 2 vols, vol. 1. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2006.

[31] *Парра Н.* На простом языке наших дней / пер. с исп. и вступл. Маргариты Алигер // Иностранная литература. 1964. № 2. С. 42–52.

[32] Поэты Чили / сост. В. Силюнас. М.: Худож. лит., 1972. (Стихи Никанора Парры: С. 255–276).

[33] *Парра Н.* Избранные антипоэмы. М.: ИПО «У Никитских ворот», 2010.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЛАН ПРЕБЫВАНИЯ В СССР
чилийского писателя Никанора Парра (1963)

Срок — 21 день.

4.X.	17:50	Встреча на аэродроме (Силюнас[1], Алигер)
5.X.		Осмотр города
		Встреча в доме литераторов
6.X.		Поездка по городу
7.X.	11:30	Встреча в Инокомиссии (Романова, Силюнас, Медведев)
	Вечер	Вечер у Эренбурга
8.X.	10:00	Поездка в Ясную Поляну
9.X.	14:00	Обед у Л. Брик (Катанян, Вознесенский, Алигер)
	Вечер	Балет «Ромео и Джульетта»
10.X.		Музей Маяковского с просмотром фильмов с участием Маяковского
		Отъезд в Таллин

Таллин — 2 дня

11.X–12.X	Осмотр города
	Встреча с писателями
13.X	Отъезд в Ленинград

Ленинград — 4 дня

13.X–16.X	Пушкинские места
	Встреча с Граниным[2]
	Пушкино
	Поездка в Михайловское
	Эрмитаж
	Музеи
	Пискаревское кладбище
	Встреча с физиками
	Театры
	Вылет в Ереван

Ереван — 3 дня

17.X–19.X	Осмотр достопримечательностей
	Встреча с писателями

	Поездка на озеро Севан
19.X	Вылет в Тбилиси

Тбилиси — 3 дня

19.X–23.X	Осмотр города
	Поездка в колхоз
	Поездка в Рустави
	Встреча с писателями
23.X	Вылет в Москву

Москва — 4 дня

	Дубна
	Встреча с физиками
	Встреча в университете (преподавание теоретической физики)
	Встреча с Даниным[3]
26.X	Отъезд в соц. страны

ОТЧЕТ
Шлейфера Л.Б. о поездке с чилийским поэтом Никанором Парра по городам Ленинграду, Таллину, Тбилиси и Еревану в октябре 1963 г.

Вот, без всяких комментариев, выписка из дорожного дневника:

5 октября. Встреча в Инокомиссии с Еленой Романовой[4] и Евгением Винокуровым[5].

6 октября. Экскурсия в музей Московского Университета.

7 октября. В гостях у Эренбурга.

8 октября. Поездка в Ясную Поляну.

9 октября. Обед у Лили Брик (присутствовал только Катанян[6]). Вечером в Большом театре «Ромео и Джульетта»[7] (балет).

10 октября. Отъезд в Ленинград и Таллин.

11 октября. В Ленинграде — поездка в Пушкино и Павловск.

12 октября. Приезд в Таллин в 10 ч. вечера.

13 октября. Знакомство с городом вместе с Юханесом Семпером[8]. Вечером — опера «Бал-маскарад»[9].

14 октября. Знакомство с работницами фабрики «Марат»[10], с их детским садом и яслями. Днем поездка на море, на место съемок

«Гамлета»[11], на певческое поле[12] и по городу. Вечером прощальный ужин в дружеском кругу: Ю. Семпер, Ю. Смуул, Ральф Парве и Лилли Прометт[13].

15 октября. Приезд в Ленинград, поездка по городу, осмотр Эрмитажа.

16 октября. С утра — поход в Петропавловскую крепость (наружное знакомство), затем в квартиру Пушкина на Мойке. В 12 час. дня — встреча с деканом механико-математического факультета Ленинградского университета, профессором Поляховым Н.Н.[14] И второе посещение квартиры Пушкина. Вечером — «Одноактные балеты»[15].

17 октября. Смольный, Петропавловка (внутренний осмотр), Исаакиевский собор, Летний сад, Пискаревское кладбище. Вечером — знакомство с поэтом Сергеем Орловым[16] и затем спектакль «Пиковая дама»[17].

18 октября. Поход в библиотеку Салтыкова-Щедрина, затем поездка в Петродворец.

19 октября. Отлет в Тбилиси. Самолет ушел с опозданием, в Тбилиси прилетели поздно вечером.

20 октября. Знакомство с поэтами Нонишвили[18], Гурашидзе[19]. Примечательные места города, подъем на Мтацминду, грузинский Пантеон, могила Грибоедова[20].

21 октября. Знакомство с драматургом Отаром Чиджаладзе[21], поездка в Мцхету, в Джвари[22].

22 октября. Осмотр Кашведской церкви[23], музея искусств и золотого фонда. Визит к художнику Ладо Гудзиашвили[24].

Прощальный ужин в духане: присутствуют Иосиф Нонишвили, Вахтанг Челидзе, Нодар Гурашидзе, Андро Тевзадзе, Дбуджа Маградзе, Джаладуния и др[25].

23 октября. Вылет в Ереван на юбилей Саят-Нова[26]. Встреча и обед с Маро Маркарян и Серго Бояндуром[27].

24 октября. Знакомство с городом, исторический музей и галерея искусств.

25 октября. Поездка в Эчмиадзин — религиозный центр.

26 октября. Библиотека старинных рукописей — Матанадаран, осмотр руин Звартноца (купольного храма), вечером, на торжественном заседании — выступление, посвященное Армении и Саят-Нова.

27 октября. Поездка в крепость Гарни[28] и в монастырь в скале Герат[29]. Народные обычаи, танцы и музыка. Вечером банкет

в зале Совета Министров, знакомство с украинскими писателями Новиченко[30] и Кочевским[31].

28 октября. Поездка в обсерваторию Бюракан, затем посещение испанской группы Педагогического института, беседа со студентами в актовом зале.

29 октября. Перелет через Тбилиси в Москву. Четыре часа на улицах старого Тбилиси.

30 октября. В Москве. Визит в Институт математики[32] к академику Виноградову[33] и его ученикам.

Вечер в литературном объединении «Строитель».

Ужин в доме члена-корреспондента А.Н. СССР, ученика Ландау[34] — Аркадия Бенедиктовича Мигдала[35]. Присутствуют Бруно Понтекорво[36], Юрий Адамчук[37] и др.

7 ноября. На параде и демонстрации на Красной площади в Москве.

Никанор Парра — выдающийся поэт Латинской Америки и профессор теоретической механики Университета в Сантьяго, Чили. К нам он приехал, конечно, как писатель, общественный деятель. Его научные интересы тоже в какой-то степени учитывались в плане поездки. И все же, как мне кажется, главное, что интересовало Никанора Парру — это не только встречи с поэтами (очень интересные для него), и не столько посещения спектаклей (оперы и балеты он считает несколько устаревшим, аристократическим искусством), и, конечно, не развалины храмов и дворцов и не «темной старины заветные преданья». Главным для него (как и очевидно для любого поэта-реалиста) были, конечно, люди. Причем не знатные и прославленные, а самые обыкновенные. Те, что по древнему чуть ли не языческому обычаю, привозят в развалины монастыря Герат барашка, жарят его там и запивают вином, гостеприимно угощая чужеземца; те, что вместе с ним поют свои песни и танцуют старинные танцы. Или те, что стоят в очереди за своим грузинским хлебом «лаваш» на одной из кривых улочек старого Тбилиси, а увидя иностранца, наперебой стараются ему объяснить, что очередь не потому стоит, что хлеба не хватает, а потому, что пекарня старая: «Вот посмотрите, людей мало, механизации никакой, не успевают…!»

С ними Никанор Парра чувствует себя по-настоящему хорошо. Их он понимает. Вместе с армянами он танцевал у развалин Герата, с грузинскими рабочими, которые приветствовали его в духане так

же пышно, как и поэты, он пил из одной чаши кисленькое цинандали («почти такое же хорошее, как и чилийские вина» «за дружбу далеких, но близких народов…»). Я думаю, что в детском саду таллинской фабрики «Марат» он с удовольствием провел бы целый день, если бы жесткая программа не гнала его дальше.

На самой фабрике Никанор Парра был свидетелем эпизода, который его очень тронул. Мы зашли туда в обеденный перерыв. В одной бригаде случилась ссора между работницами, и, когда мы вошли в цех, группа девушек убеждала свою подругу, что она не права и должна извиниться. Нашему гостю объяснили, что это бригада коммунистического труда и что они озабочены не только выполнением плана, но и… и т. д. Все это произвело на него большое впечатление. Да это и понятно.

Хотя Никанор Парра — наш друг, и много лет сотрудничает с компартией Чили, все же представления о нашей стране у него были довольно смутные. Он и не думал раньше о том, какая борьба и за что может идти у нас внутри страны. Из наших великих классиков знал только Достоевского и Толстого (Пушкина лишь по имени, об остальных — ни звука).

Мне кажется, что у нашего гостя теперь складывается более верное представление о нас, о нашей истории и настоящем. Он в конце путешествия не раз говорил о своем желании изучить русский язык, чтобы лучше понять нашу культуру: «разгадать тайну Пушкина и Лермонтова».

В организационном плане поездка проходила довольно гладко. Мне кажется некоторым изъяном то, что в Ереване мы были под опекой АОКС[38], и там с нами был все время т. Марутян. Это человек, неплохой сам по себе, но с очень догматичным мышлением. Поэтому он весьма успешно, где только мог, гасил всякую непосредственность и простоту любой встречи и беседы, превращая ее в подобие официального приема, уводил поспешно от таких явлений, которые с его точки зрения не подходят под разряд «положительных». Мне кажется, что лучшим Виргилием для поэта может быть все же лишь другой поэт или человек такого же творческого склада.

Другое обстоятельство, которое нашим гостем воспринималось как недостаток, хотя мы тут ничего не можем поделать, это отсутствие или ограниченность обыкновенной, туристской информации о городах, где мы побывали, о памятниках и музеях и т. п. на языках — испанском, английском или французском.

14 ноября 1963 г.
Л. Шлейфер

План пребывания Н. Парры в СССР и отчет Л.Б. Шлейфера публикуются по источнику: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4784. Л. 1–7. Рус. маш. с рукописной правкой и подписью Л.Б. Шлейфера.

[1] Видмантас Юргевич Силюнас (р.1938) — испанист, историк театра, театровед, литературный критик. Доктор искусствоведения (1984).

[2] Гранин Даниил Александрович (1919–2017) — советский и российский писатель, киносценарист, общественный деятель. Начал публиковаться во второй половине 1930-х гг. в журналах «Резец», «Звезда». В 1955 г. выпустил роман «Искатели», принесший ему известность. С 1962 г. — член Союза писателей. Нет сведений о том, состоялась ли в итоге встреча Н. Парры и Д.А. Гранина.

[3] Данин Даниил Семенович (1914–2000) — советский и российский писатель, сценарист и литературный критик, популяризатор науки. Нет сведений о том, встречался ли Н. Парра с Д.С. Даниным.

[4] Романова Елена Сергеевна (1911–1989) — переводчик, литературный критик, редактор. Работала в редакции журнала «Интернациональная литература» секретарем, затем стала редактором английской версии журнала. Специалист по американской литературе, переводила Э. Хемингуэя, Э. Колдуэлла, Ш. Андерсона и др. Член Союза Писателей СССР, с 1949 г. работала в Иностранной комиссии Союза писателей СССР консультантом по литературе США, заместителем председателя ИК, заведующей отделом информации.

[5] Евгений Михайлович Винокуров (1925–1993) — поэт, переводчик и педагог, член Союза писателей СССР, лауреат Государственной премии СССР (1987). Автор сборников «Стихи о долге» (1951), «Синева» (1956) и др., стихотворения «Сережка с Малой Бронной» (1953), положенного на музыку А. Эшпаем. Вместе с С. Щипачевым возглавлял поэтический отдел журнала «Октябрь», долгое время вел творческий семинар в Литературном институте им. А.М. Горького, с 1971 по 1987 г. был заведующим отделом поэзии журнала «Новый мир». Стихотворение Е.М. Винокурова «Разнообразие» вошло в сборник *Poesía soviética rusa* (М.: Прогресс, 1965) и его чилийское переиздание (1971), подготовленные Н. Паррой.

[6] Василий Абгарович Катанян (1902–1980) — советский литературовед, писатель, биограф Владимира Маяковского. С 1937 г. являлся гражданским мужем Лили Брик.

[7] «Ромео и Джульетта» — балет С.С. Прокофьева (постановка Л. Лавровского, дирижер-постановщик Ю. Файер). Премьера состоялась 28 декабря 1946 г.

[8] Иоганнес Хансович Семпер (1892–1970) — эстонский и советский поэт, писатель и политический деятель. Заслуженный писатель Эстонской ССР (1945), народный писатель Эстонской ССР (1964). В 1928–1940 гг. был председателем ПЕН-клуба Эстонии, в 1930–1940 гг. — главным редактором журнала *Looming* («Творчество»), в 1950 г. подвергался критике и был исключен из ЦК КП Эстонии, в 1955 г. был реабилитирован и впоследствии избирался депутатом Верховного Совета Эстонской ССР.

[9] «Бал-маскарад» — опера Джузеппе Верди в 3 действиях, на либретто Антонио Сомма по сюжету Э. Скриба. Вероятно, Парра слушал ее в Государственном академическом театре оперы и балета «Эстония» (в наст. время — Национальная опера «Эстония»).

[10] Фабрика «Марат» — эстонское предприятие, производственное трикотажное объединение «Марат», одно из крупнейших предприятий Эстонской ССР, производивших одежду из трикотажа. Основана в 1926 г., прекратила существование в 2016 г.

[11] «Гамлет» — советский черно-белый двухсерийный художественный фильм с Иннокентием Смоктуновским в главной роли. Поставлен Григорием Козинцевым на киностудии «Ленфильм» по одноименной трагедии Шекспира в переводе Бориса Пастернака. Премьера фильма в СССР состоялась 19 апреля 1964 г. Часть съемок проходила в поселке Кейла-Йоа, 28 км от Таллина. Макет замка Эльсинор был построен на обрыве Тюрисалу. Постройка макета замка заняла полгода, впоследствии это место получило название «Скала Гамлета» или «Мыс Гамлета».

[12] Певческое поле — певческое поле в Таллине, предназначенное для проведения Всеэстонских певческих праздников и других музыкальных мероприятий.

[13] Юхан Смуул (1922–1971), Ральф Парве (1919–2011), Лилли Линда Прометт (1922–2007) — эстонские писатели, заслуженные писатели Эстонской ССР.

[14] Поляхов Николай Николаевич (не ранее 1905–1987) — механик, специалист по теоретической и аналитической механике, с 1933 г. работал в Ленинградском университете, в 1954–1965 гг. — декан математико-механического факультета.

[15] «Одноактные балеты» — скорее всего, Никанор Парра 16 октября посетил Ленинградский государственный академический Малый оперный театр (ныне Михайловский театр) и слушал следующую программу: I. Классическая симфония, в 3 частях (музыка С. Прокофьева, дирижер Ю. Богданов, танцы К. Боярский); II. Лебединое озеро. 2-й акт (музыка П.И. Чайковского, дирижер О.М. Берг, постановка М.И. Петипа и Л.И. Иванова); III. Болеро (музыка М. Равеля, дирижер Ю.Б. Богданов, постановка Г.И. Давиташвили) (Театральный Ленинград. 1963. № 35. С. 31–32).

[16] Сергей Сергеевич Орлов (1921–1977) — советский поэт, сценарист, участник Великой Отечественной войны. Автор сборников «Зоров Илья» (1946), «Третья скорость» (Л., 1946), «Голос первой любви» (Л., 1958), «Колесо» (М., 1964) и др. В 1954 г. окончил Литературный институт им. А.М. Горького. С 1958 г. входил в состав правления СП РСФСР, заведовал отделом поэзии в журнале «Нева», был членом редколлегии журнала «Аврора», в 1970 г. переехал в Москву.

[17] «Пиковая дама» — опера П.И. Чайковского в 3 действиях, 7 картинах, постановка Государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне Мариинского театра); либретто М.И. Чайковского по мотивам одноименной повести А.С. Пушкина, постановка Н.Н. Гладковского, дирижер А.М. Климов. Премьера состоялась в 1946 г.

[18] Иосиф Элиозович Нонешвили (1918–1980) — грузинский поэт. С 1965 г. был секретарем Союза писателей Грузинской ССР. Публиковал стихи с 1938 г., переводил на грузинский язык русскую поэзию (напр. Николая Заболоцкого). Его стихи на русский переводили Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, А. Межиров, Л. Озеров.

[19] Нодар Гурешидзе (1927–2004) — грузинский поэт.

[20] Мтацминда — гора в Тбилиси; Пантеон писателей и общественных деятелей Грузии Мтацминда — некрополь в Тбилиси, где похоронены многие писатели, артисты, ученые Грузии, а также русский писатель А. Грибоедов.

[21] Отар Иванович Чиладзе (1933–2009) — грузинский писатель, поэт, драматург. В 1998 г. был номинирован на Нобелевскую премию по литературе. Автор произведений «Шел по дороге человек» (1972–1973), «И всякий, кто встретится со мной…» (1976, рус. пер. 1979), «Железный театр» (1981), «Мартовский петух» (1991) и др.

[22] Мцхета — один из древнейших городов Грузии, основан в V в. до н.э.; Джвари — грузинский монастырь и храм первой половины VII в.

[23] Церковь Кашвети (церковь святого Георгия) — православная церковь в центре Тбилиси.

[24] Ладо Давидович Гудиашвили (1896–1980) — грузинский и советский художник-живописец, график, монументалист, педагог.

[25] Вахтанг Васильевич Челидзе, Маградзе Элгуджа Самуелович — грузинские писатели; Андро Ражденович Тевзадзе — грузинский поэт.

[26] Саят-Нова (1712–1795) — армянский поэт, мастер любовной лирики.

[27] Маро Егишевна Маркарян (1915–1999) — советская и армянская поэтесса и переводчица русской поэзии на армянский язык. Автор сборников «Близость» (1940), «Стихотворения» (1945), «Голос матери» (1950, рус. пер. 1952), «Пшатени» (1954), «Лирический рассвет» (1957), «Насыщенное молчание» (1972). В 1967–1984 гг. работала в Комитете по культурным связям с армянской диаспорой за рубежом. Ее муж, Серго Баяндур — писатель, главный редактор журнала «Искусство» (Ереван).

[28] Храм в Гарни — античный храм в Армении, построенный в I в. н. э.

[29] Возможно, имеется в виду Гегард — монастырский комплекс, расположенный в ущелье. Внесен ЮНЕСКО в список объектов Всемирного культурного наследия.

[30] Леонид Николаевич Новиченко (1914–1996) — советский и украинский литературный критик, литературовед.

[31] Виктор Васильевич Кочевский (1923–2005) — украинский и советский поэт, переводчик, заслуженный деятель культуры Армянской ССР. Занимался изучением украинско-армянских литературных связей, переводил с армянского языка; лауреат премии имени Ованеса Туманяна.

[32] Математический институт им. В.А. Стеклова АН СССР (МИАН) — создан в соответствии с Постановлением Общего собрания АН СССР от 28 апреля 1934 г. о разделении Физико-математического института на два учреждения: Институт математики и Институт физики.

[33] Иван Матвеевич Виноградов (1891–1983) — советский математик, академик АН СССР (1929) по Отделению физико-математических наук. В 1932–1934 гг. был директором Физико-математического института АН СССР. В 1934 г. после разделения Института на Институт физики и Институт Математики, возглавил второй и был на руководящей должности до самой смерти, в 1983 г.

[34] Лев Давидович Ландау (1908–1968) — советский физик-теоретик, основатель научной школы, академик АН СССР (1946). Лауреат Нобелевской премии по физике 1962 г.

[35] Аркадий Бенедиктович (Бейнусович) Мигдал (1911–1991) — советский физик-теоретик, академик АН СССР с 1966 г.

[36] Бруно Максимович Понтекорво (1913–1993) — итальянский и советский физик-ядерщик.

[37] Адамчук Юрий Владимирович (1925–1990) — физик, в 1947–1990 гг. работает в Институте атомной энергии имени И.В. Курчатова.

[38] АОКС — Армянское общество культурных связей с зарубежными странами.

© 2024 В.Ю. Попова
Дата поступления в редакцию: 25.09.2024
Дата одобрения рецензентами: 30.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Victoria Yu. Popova
Received: 25 Sep. 2024
Approved after reviewing: 30 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-292-317
https://elibrary.ru/HFCKAE
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Артем КУЛАГИН

АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ И СОВЕТСКИЙ НЕОАВАНГАРД: ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНТАКТЫ И ВЗАИМНАЯ РЕЦЕПЦИЯ

Аннотация: В первой части статьи проведен краткий обзор советской критики применительно к англоязычному литературному неоавангарду с 60-х гг. до распада СССР, прежде всего статей в сборнике ИМЛИ «Неоавангардистские движения в зарубежной литературе 1950–60 гг.». Также проанализированы причины, из-за которых неоавангардная поэзия не переводилась и не рецензировалась в советское время. Отдельно в статье рассказано о имевшихся литературных связях между поэтами неоавангардистами США и СССР, а также об обратной рецепции советской поэзии и жизни в СССР, зафиксированной американскими поэтами во время поездок по советскому союзу, в частности, книге-травелогу «Ленинград». Уделено внимание современному переосмыслению советско-американских литературных контактов, обзору вышедшей и готовящейся к выпуску тематической литературы. Вторая часть статьи посвящена англоязычной рецепции советских литературных неоавангардных движений. Выполнен обзор изданий советской неоавангардной поэзии в англоязычных странах: двуязычных антологий Д. Риви, О. Карлайл, С. Масси и П. Франса, альманаха «Аполлон-77» и антологии «У Голубой лагуны», сборников стихотворений В. Уфлянда и Г. Айги. Отдельно освещена деятельность и составителей антологий, как частных лиц, так и издательств, таких как «Ардис». Приведены критические отзывы, мнения составителей и переводчиков о ключевых направлениях и персоналиях, упомянуты контакты и случаи творческого взаимодействия между авторами, например, между Г. Айги и Э. Морганом. На основе изученных фактов подводится итог процессов рецепции и делается вывод о современном понимании места неоавангардной поэзии в истории СССР.

Ключевые слова: англо-американские поэты, советские поэты, рецепция, неоавангард, «Ленинград / Американские писатели в Советском Союзе», альманах «Аполлон-77», антология «У Голубой лагуны», Лин Хеджинян, Аркадий Драгомощенко, Геннадий Айги.

Информация об авторе: Артем Сергеевич Кулагин, аспирант, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-5773-6851. E-mail: kmeet@outlook.com.

Для цитирования: *Кулагин А.С.* Англоязычный и советский неоавангард: литературные контакты и взаимная рецепция // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 292–317. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-292-317

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00764 «Западный неоавангард 1950–1970-х гг. в советской науке и критике», https://rscf.ru/project/23-28-00764/

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-292-317
https://elibrary.ru/HFCKAE
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Artem KULAGIN

ANGLO-AMERICAN AND SOVIET NEO-AVANT-GARDE: LITERARY CONNECTIONS AND MUTUAL RECEPTION

Abstract: The first part of the article provides a brief overview of Soviet criticism in relation to the Anglo-American literary neo-avant-garde from the 1960s until the end of the USSR, first of all, articles collected in a book "Neo-Avant-garde movements in foreign literature 1950-60" published by IWL RAS. Also, the reasons why the neo-avant-garde poetry was not translated and not reviewed in the Soviet period are analyzed. Separately, the article describes the existing literary connections between the neo-avant-garde poets of the USA and the USSR, as well as the reverse reception of Soviet poetry and life in the USSR, recorded by American poets during trips to the Soviet Union, in particular, the travelogue book "Leningrad". Attention is paid to the modern reinterpretation of Soviet-American literary contacts, a review of published and upcoming thematic literature. The second part of the article is devoted to the reception of Soviet literary neo-avant-garde movements by their English-speaking counterparts. The review of publications of Soviet neo-avant-garde poetry in English-speaking countries is carried out: bilingual anthologies by G. Reavy, O. Carlisle, S. Massie and P. France, the almanach "Apollo-77" and "The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry", collections of poems by V. Ufliand and G. Aygi. The activities of anthology compilers, both individuals and publishers, such as "Ardis press", are also highlighted separately. The critical reviews, opinions of the compilers and translators on key areas and personalities, contacts and cases of creative interaction between the authors, for example, between G. Aygi and E. Morgan, are mentioned. On the base of these facts a summary of the processes of reception is made and a conclusion on the role of neo-avant-garde poetry in the history of the USSR is carried out.

Keywords: Anglo-American poets, Soviet poets, reception, neo-avant-garde, *Leningrad / American Writers in the Soviet Union*, *Apollo-77*, *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry,* Lyn Hejinian, Arcady Dragomoshchenko, Gennadiy Aygi.

Information about the author: Artem S. Kulagin, PhD Candidate, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-5773-6851. E-mail: kmeet@outlook.com.

***For citation*:** Kulagin, Artem. "Anglo-American and Soviet Neo-avant-garde: Literary Connections and Mutual Reception." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 292–317. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-292-317

Acknowledgements: The article was written at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, grant no. 23-28-00764 "Western Neo-Avant-Garde of the 1950s–1970s in Soviet Science and Criticism" (https://rscf.ru/project/23-28-00764/)

В истории литературоведения неизбежно появляются ситуации, в которых литературные течения и произведения отдельных авторов, в обычных условиях получившие бы со стороны литературоведческого сообщества различные критические оценки и вызвавшие жаркие дискуссии, оказываются обойденными критиками в силу идеологических, культурных и политических различий и разногласий между обществами и государствами участников литературного процесса. Примером этого является и рецепция англоязычного неоавангарда в СССР.

Следует пояснить, какие именно движения и школы в статье предполагается относить к англоязычному литературному неоавангарду — послевоенному явлению, новой волне авангарда, в корне отличающейся от старой, довоенной [Маньковская 2005: 75]. Как и авангард начала века, неоавангард стремился к новаторству, но утратил идею преобразования мира силами искусства, оставил попытки «снять автономию искусства», отказался от широкой адресации своего творчества («самиздатские» журналы были ориентированы на нужды неофициальных писателей, а не на читательскую аудиторию). К неоавангарду в изобразительном искусстве относят такие движения, как абстрактный экспрессионизм, поп-арт, новый реализм и флуксус, а также акционизм. В литературе англоязычный неоавангард прежде всего представлен двумя направлениями — **конкретной поэзией** и **языковым письмом** [Павловец 2023: 12]. Несмотря на то что исследователи включают в число неоавангардных и менее радикальные в своем новаторстве литературные группировки, Нью-Йоркскую школу и группу Блэк-Маунтин, однако последние, если и укладываются во временные рамки неоавангарда, то не отказываются от нарративности, не порывают полностью со своими предшественниками — модернизмом и историческим авангардом, сохраняют взаимосвязи и с битниками. Нью-Йоркскую школу и группу Блэк-Маунтин логичнее отнести к поздней волне авангарда, переходной, по отношению к неоавангардным движениям (признано их влияние на языковых поэтов), хотя вопрос принадлежности и остается дискуссионным. Необходимо отметить, что коллаж относится к числу авангардных техник, а значит — круг англоязычных авторов конкретной поэзии логично расширить и на так называемую «найденную поэзию», и на «поэзию стирания» (erasure poetry), считающуюся частью «найденной». И все же, какого бы мнения относительно принадлежности различных ан-

глоязычных литературных групп мы ни придерживались, история их рецепции в литературоведении СССР весьма скудна.

Разумеется, главной причиной недооцененности англоязычного неоававангарда в советском литературоведении были идеологические причины и тот факт, что США и Британия считались главными противниками Советского Союза в противостоянии двух общественных систем, принявшем после Второй мировой форму холодной войны.

Существуют примеры того, как и в условиях давления цензуры литературоведу все-таки удается оценить объект исследования по достоинству. Есть и противоположные примеры, когда идеологические разногласия проникают в работу и нарушают сами основы научного исследования. Обе ситуации мы можем наблюдать в статьях сборника ИМЛИ «Неоавангардистские движения в зарубежной литературе 1950–1960 гг.» (1973) — первого важного и объемного исследования неоавангарда в СССР. С одной стороны, статья Д.Г. Жантиевой «Конкретная поэзия в Англии» [Жантиева 1972] представляет читателю достаточно полное (насколько позволяла ограниченность источников советского литературоведа) описание этого литературного движения. Негативный критический характер статья приобретает только в некоторых оценочных суждениях, эпитетах, при этом феномен конкретной поэзии раскрывается всесторонне, исследуется фонетическая, синтаксическая организация стихотворений. В статье присутствует и идеологический компонент, осуждение «буржуазного искусства», но он оттенен основной исследовательской частью статьи, и создается впечатление настолько глубокого уважения и любви автора к предмету исследования, что трудно поверить в искренность негативной оценки Д.Г. Жантиевой конкретной поэзии.

Прямую противоположность представляет собой статья Л.М. Земляновой о неоавангардистских движениях в США [Землянова 1972]. В ней не только не уделяется внимание движениям, воспринимаемым в наше время как «неоавангардные», но обсуждаются в рамках неоавангарда движения, не имеющие к нему отношения (битники, фольксингеры), да и вообще не имеющие отношения к литературе (например, поп-арт). Неоавангард для автора является синонимом «революционного» в политическом смысле искусства, что противоречит современным определениям неоавангарда как отходящего от идеи связать искусство и политику. Разные критики капитализма записываются автором в «левые», хотя сами они подобных склонностей никогда не высказывали. Наконец, львиная доля текста посвящена

политической ситуации в США, но никак не затрагивает вопросы литературоведения, целые разделы занимают истории студенческих бунтов и социальных протестов, перемежающиеся цитатами из советских вождей. Установка статьи однозначная: «неоавангард», что бы под этим названием ни понималось, — искусство буржуазное, а значит, оторванное от жизни, упадническое, декадентское, созданное, дабы отвлечь жителей капиталистических стран от социальных проблем, либо, наоборот, привлечь к этим проблемам внимание. Естественно, критический отклик на сборник ИМЛИ в советской прессе был позитивным, и научному сообществу был дан недвусмысленный сигнал, как именно следует воспринимать литературный неоавангард [Дорошевич 1973].

После подобного «теплого» приема неоавангардистов неудивительно, что и сама идея новых исследований в этой области не пользовалась особой популярностью. Неоавангардисты практически не были представлены ни в антологиях современной поэзии США, ни в пособиях по изучению американской поэзии. В антологию А. Зверева[1] включены лишь некоторые поэты 30–70-х гг. XX в., оказавшие влияние на школу языкового письма: Эзра Паунд, Эдвард Эстлин Каммингс, битники, а также Роберт Данкен и Дениза Левертов из поэтической группы Блэк Маунтин, но не непосредственно неоавангардисты. В антологии С. Джимбинова из поэтов, оказавших влияние на неоавангард, присутствуют только Эдвард Эстлин Каммингс и Дениза Левертов[2]. Исследователи замечают, что индивидуализм и мироощущение многих американских поэтов того времени вступали в конфликт с ощущением жизни, существовавшем в тогдашней России, но важно упомянуть и то, что на публикации многих поэтов, подписавших письмо 35 литераторов против арестов диссидентов в СССР, опубликованное в *The New York Review of Books* 14 марта 1968 г., было наложено вето — так, не публиковались по-русски А. Гинзберг, Д. Эшбери, Л. Ферлингетти [Нестеров 2007: 261].

Ситуация меняется в 1983 г., когда, участвуя в гастролях своего мужа, джазового музыканта Ларри Окса, в составе группы Rova Saxophone Quartet, впервые посещает СССР поэтесса, представительница школы языкового письма Лин Хеджинян. Организатор концертов

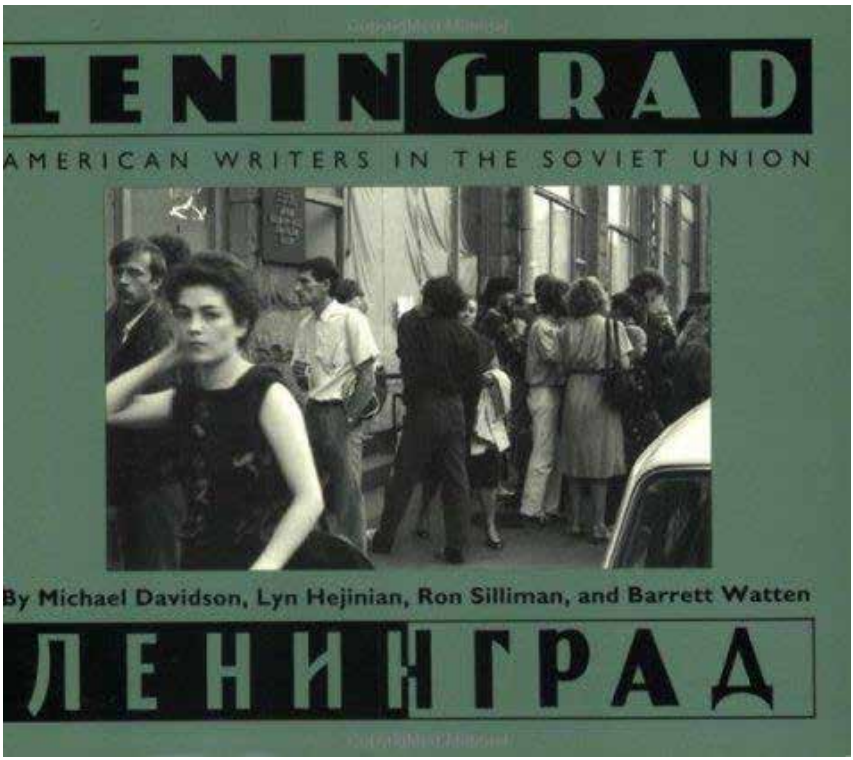
[1] Современная американская поэзия / сост. А. Зверев, И. Левидова. М.: Прогресс, 1975.

[2] Американская поэзия века в русских переводах / сост. С.Б. Джимбинов. М.: Радуга, 1983.

музыкальный критик Александр Кан знакомит ее с поэтом-метареалистом А.Т. Драгомощенко. Они становятся друзьями и переводят стихотворения друг друга, поддерживают долгую переписку и даже осуществляют проект совместного творчества под названием *The Corresponding Sky* (в результате появились цикл стихов Хеджинян *The Person,* 1986, и книга Драгомощенко «Небо соответствий», 1990). Это было первым примером непосредственного литературного контакта между представителями неоавангардных движений двух стран. Аркадию Драгомощенко посвящена и книга Хеджинян *The Guard* (1984), созданная сразу после возвращения из первой поездки в СССР. Связи между поэтами разветвлялись, Драгомощенко встал в центре целой сети американо-русских поэтических связей. Не случайно, что основой для них были именно языковые поэты и метареалисты — отмечается, что их изначально сблизило сходство их творческих парадигм [Фещенко 2022: 82]. Результатом стало то, что в 1989 г. в Ленинграде прошла конференция «Поэтическая функция» с участием четырех языковых поэтов (Л. Хеджинян, Б. Уоттена, Р. Силлимана, М. Дэвидсона), с одной стороны, и деятелей советской культуры, с другой. Название было выбрано Драгомощенко как отсылка к мысли Р. Якобсона об особой, поэтической функции языка — одной из идей, породивших «лингвистический поворот» в американской поэзии 1970-х. На многих языковых поэтов большое влияние оказали и русские футуристы, особенно В. Хлебников и В. Маяковский, потому они были особенно счастливы увидеть воочию город, в котором зарождался футуризм. Эта поездка в СССР произвела на американцев настолько сильное впечатление, что впоследствии ими была написана книга *Leningrad / American Writers in the Soviet Union* («Ленинград: американские поэты в Советском Союзе», 1991), являющаяся не только описанием проходившей конференции, но и книгой-травелогом, а также, определенно, коллективным неоавангардным произведением искусства.

Книга не придерживается строго линейной пространственно-временной организации, фрагменты сочинений, голоса каждого из четырех поэтов, не только «разбросаны» по книге, но и в каждом из фрагментов поэт не придерживается каких-либо конвенциональных правил составления текста. Книга состоит из вступления и четырех частей; каждая часть состоит из фрагментов, написанных одним из гостей и отмеченных особыми символами, позволяющими установить авторство [Watten 2005]. Просто прочитав ее от начала до конца, мы, конечно, можем прикоснуться к ощущениям американцев, попавших

в антиутопию позднего СССР, но в то же время никак не восстановим полную историю путешествия. Сначала необходимо применить особый ключ, которым помечены отрывки, созданные каждым из четырех авторов, но и этого недостаточно для полного понимания, ведь нам неизвестна последовательность отрывков, да и будь она известна, ситуация бы не прояснилась, так как зафиксированные авторами впечатления в отрывках не всегда расположены в хронологическом порядке. Это вполне укладывается в свободный формат языковой поэзии, одно из положений манифеста которой[3] гласит: «Проза не обязательно не является поэзией».



Уместно назвать «Ленинград» «книгой впечатлений», в ней множество фактов, поразивших американских гостей, собраны вместе; не стоит ожидать того, что книга будет полностью посвящена

[3] *Хеджинян Л.* Варварство // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. С. 253–263.

рассуждениям о поэзии или что в ней будет приведена полная хроника проходившей конференции — для авторов эти темы скорее занимают второй план. «Ленинград» лучше назвать коллективным дневником, опубликованным как дань американских поэтов своим русским друзьям, городу-колыбели футуризма и духу поздней перестройки в СССР. Книга полна наблюдений о процессах, происходящих во всех сферах жизни советского общества, о уже набиравшем обороты в то время проникновении сквозь «железный занавес» западного образа жизни и западной культуры, о страстном интересе ко всему западному в среде советских интеллектуалов. Одновременно виден и интерес американцев к русской идентичности, к тому, как, по их словам, русские чувствуют себя «единым целым», интерес американских индивидуалистов к русскому коллективизму.

В заметках каждого поэта находится место и для описаний Ленинграда. При всех несуразностях, сопровождавших поездку, при всей неподготовленности города и инфраструктуры к приему гостей, Ленинград оставил в их памяти незабываемые впечатления. Зарисовки городской архитектуры, Невы и Финского залива, небольшие отступления об истории, встречающиеся в «Ленинграде», выдают неподдельный интерес и любовь со стороны авторов к городу, прогулка по которому для поэтов была «прогулкой по модернизму», интригующее ощущение «странности», «сюрреалистичности» его и его обитателей. Нередки в книге и рассуждения о политике, экономике, часто — применительно к вопросам о русской и американской ментальности. Необходимо упомянуть, что языковые поэты не были убежденными сторонниками капитализма, напротив, они пытались изобличить «изнанку» общества потребления, а некоторые из их программных работ публиковались в неомарксистских журналах[4]. В книге поэты отмечают «отсутствие важности» денег для русского человека и цитируют Маркса, писавшего о том, что неправильно ставить обмен в центре славянских сообществ, что в них деньги и обмен, который они определяют, не играли роли, вернее, играли роль лишь в обмене с другими сообществами, но не внутри самих сообществ. Вообще, как американцы заметили, советские люди, хотя и с улыбкой, но все же гордились своей бедностью, видимой абсурдностью своей идеологии и даже тем, что им приходилось ехать на работу в пере-

[4] Напр.: Silliman, Ron; Harryman, Carla; Hejinian, Lyn; Benson, Steve; Perelman, Bob; and Barrett Watten. “Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry: A Manifesto.” *Social Text*, no. 19/20 (Autumn, 1988): 261–275.

полненном транспорте — возможно, это позволяло им почувствовать свою собственную жертву во имя общей идеи. То, что русский человек не был «испорчен» богатством, неоднократно вызывало удивление и одновременно уважение гостей. Показателен и диалог между Майклом Дэвидсоном и переводчицей Катей. Она говорит, что к женщинам в России принято относиться «как к вещам», что «существует официальное женское движение, но все, что этим движением утверждается — так это то, что быть женщиной — хорошо, быть матерью — хорошо, а также то, что все хорошо так, как оно есть». Далее в диалоге Катя продолжает: «Женщинам меньше платят, никто их не уважает, и условия для них ужасные». И все-таки, когда Майкл спрашивает ее, не хотела бы она, в таком случае, чтобы он прислал ей феминистскую литературу, когда вернется в США, она отвечает: «Чего мне действительно хотелось бы, если Вы не возражаете, — так это сборник стихов Джима Моррисона»[5].

В «Ленинграде» присутствуют упоминания многих известных деятелей культуры той эпохи: Д. Спивака, С. Хренова, Б. Гребенщикова, С. Курехина, А. Липницкого, О. Хрусталевой, В. Иванова, В. Малявина. С большой теплотой американцы вспоминают и поэтов метареалистов, входивших в ближайший круг общения А. Драгомощенко: А. Парщикова, И. Кутика, В. Кривулина, Н. Кондакову, И. Жданова, В. Аристова, О. Седакову, а также концептуалиста Д. Пригова. Многие заметки поэтов пропитаны юмором, снисходительной иронией. Показательна, например, история о том, как Спивак обрезал с подлинника Шагала подпись автора, чтобы уместить картину в рамку меньшего размера — для американца представлялось невероятным, что можно обесценить таким образом произведение искусства. Одно из самых часто встречающихся в заметках американцев русских слов — «ремонт», одновременно, согласно их наблюдениям, и самая часто встречающаяся надпись на улицах Ленинграда 1989 г. Эта надпись, по их словам, украшала бесконечное множество городских строений: Екатерининский дворец, универсальный магазин на Невском проспекте, отель «Астория», улицу Герцена, дом Набокова, здание городской администрации, музей Ленина, коридоры Эрмитажа. Ирония заключалась в том, что не было заметно никаких следов проводящихся работ по «ремонту»; более того, как свидетельствуют

[5] Davidson, Michael; Hejinian, Lyn; Silliman, Ron; and Barrett Watten. *Leningrad/ American Writers in the Soviet Union*. San-Francisco: Mercury House, 1991: 133.

гости, можно было зайти в работающий ресторан, в котором на местах все сотрудники, и узнать, что он на самом деле закрыт на «ремонт» или в нем попросту нет еды. На вопрос американцев: «Что ремонтируют в музее Ленина?», следовал ответ, что на ремонте, очевидно, сам Ленин. Спустя год поэт Кит Робинсон, посетив Ленинград, показал Лин Хеджинян свои фотографии. Те же таблички «ремонт» красовались на тех же местах. На самом деле, истории о «ремонте» — не просто свидетельство неустроенности, но чрезвычайно символичны для той поездки. Как отмечают американцы, «на ремонте», в неопределенном переустройстве, находилась сама личность, идентичность, разум советского человека[6]. Прежде всего, окончательно исчезал культ личности к вождям, к «законсервированным» свидетельствам революции, таким как крейсер «Аврора» или «поезд, на котором Ленин ехал до Финляндского вокзала», с юмором относились не только гости — и наши соотечественники в то время уже свободно позволяли себе шутить о них, что, определенно, являлось признаком наступления «гласности». Драгомощенко громко зачитывал гостям статью из «Известий» о новом, «окончательном» и «абсолютном» памятнике Советской Армии, готовящемся к постройке, «пока не стало поздно», создававшем, судя по описанию, «сюрреалистичное» впечатление.[7] Сюрреалистичное впечатление — важный эпитет, который характеризует ощущения гостей, их путешествие в место, в котором, как во сне, сочетается несочетаемое, путешествие одновременно в страну дураков и страну чудес, в конце концов, в антиутопию. Однако необходимо учитывать и то, что гости не имели относительно СССР каких-либо предрассудков, а сама Хеджинян в книге *The Guard* намеренно проводила параллели между СССР и Рейгановской Америкой тех лет. Ошибочным было бы думать, что «Ленинград» содержит исключительно критику советского государства и общественного устройства. Напротив, поэты признавали своеобразие русской культуры, выжившей в условиях всех постигавших наше государство испытаний, а бедность и лишения, с которыми сталкивались наши соотечественники, вызывали у гостей лишь сочувствие. Прямо авторы «Ленинграда» не высказывают эту мысль, но именно она проходит через все эпизоды, включающие межнациональную коммуникацию:

[6] Davidson, Michael et al. *Leningrad*: 35.

[7] По-видимому, имеется в виду заметка, напечатанная в газете «Известия» №84 (22622) от 24.03.1989 о готовящейся постройке памятника на Поклонной горе.

жители СССР — неприхотливые и честные, мечтательные и талантливые, и они заслуживают лучшей участи.

Контакты продолжались, и в 1990 г. две группы поэтов — А. Парщиков, А. Драгомощенко, И. Жданов, И. Кутик и Н. Кондакова с российской стороны и М. Палмер, Л. Хеджинян, Дж. Дэй, К. Кулидж и К. Робинсон с американской стороны — задумали совместный проект 5+5. Идея заключалась в том, чтобы составить антологию взаимных переводов этих авторов. Первоначально переводы вышли в шведском журнале *Artes*, но сама антология так и не увидела свет. Выполненные Лин Хеджинян переводы Аркадия Драгомощенко, Алексея Парщикова и других русских поэтов вошли в антологию *The Third Wave: The New Russian Poetry* (1992). В 2011 г. в журнале «Иностранная литература» были опубликованы стихотворения Ч. Бернстина в переводе Яна Пробштейна. В 2021 г. Иван Соколов начал работу над переводом «Ленинграда»[8]. Только в 2022 г. была издана антология новейшей поэзии США «От Черной Горы до Языкового Письма» (ред.-сост. Я. Пробштейн, В. Фещенко). В 2023 г. вышел сборник избранных переводов Л. Хеджинян «Слепки движения» (ред. и сост. В. Фещенко).

Очевидно, что конференция «Поэтическая функция» оказалась судьбоносной для развития русско-американских литературных контактов, особенно в сфере неоавангардной поэзии, а важнейшим документом этой встречи является книга «Ленинград», в наши дни ставшая настоящей редкостью, представляющей интерес для узкого круга коллекционеров и поклонников неоавангарда. Это настолько же книга впечатлений от России, насколько и поэтическое произведение, важнейший документ межкультурных контактов, отправная точка процесса изучения англоязычного неоавангарда в нашей стране, набирающего обороты только в последние годы.

Поскольку процесс рецепции был двунаправленным, не только англоязычная поэзия вызывала интерес у советской стороны, но и советская поэзия ничуть не в меньшей, а может, даже и в большей степени интересовала западного читателя. В формате статьи невозможно уделить внимание всем случаям публикаций советских неоавангардных поэтов на Западе, но мы постарались отметить самые яркие эпизоды взаимной рецепции, случаи первых публикаций поэтов, события, создающие необходимый контекст, в то время как публикаций отдельных

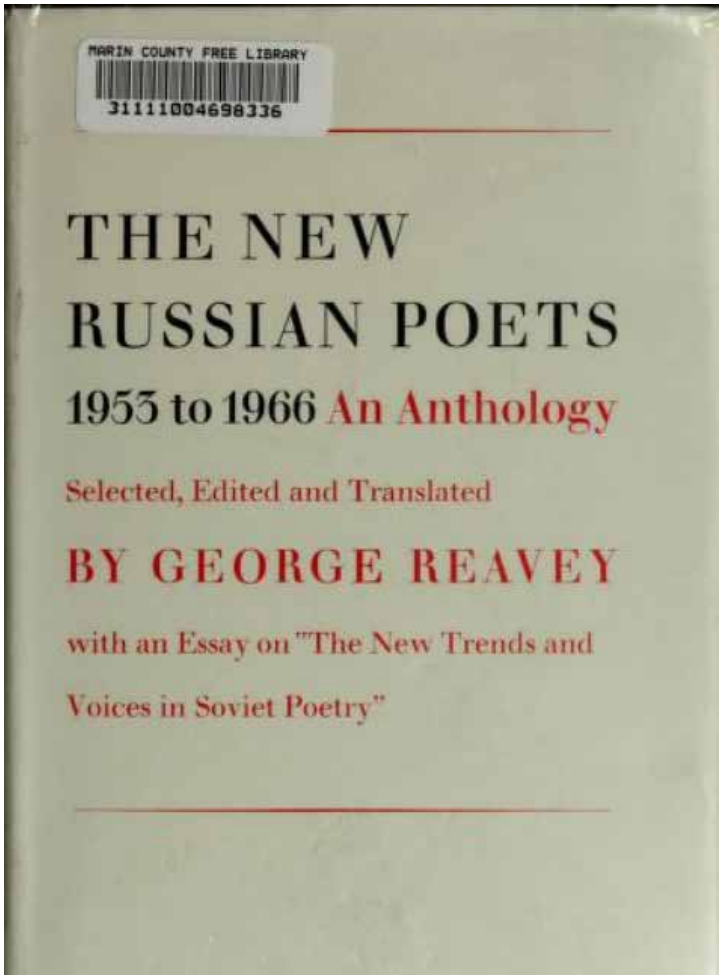
[8] *Майкл Дэвидсон, Лин Хеджинян, Рон Силлиман, Барретт Уоттен*. Из книги «Ленинград» // Новое литературное обозрение. 2021. № 2. С. 218–230.

неоавангардистов, например, в двуязычной антологии *Poetry from Russian Underground* (1973), журналах «Мосты», «Грани», альманахе «Мулета» мы не касаемся.

Круг неоавангардных движений в СССР далеко не исчерпывался уже упоминавшимися метареалистами. Помимо них, к неоавангардистам традиционно относят в первую очередь филологическую школу ленинградской неподцензурной поэзии и Лианозовскую группу московских поэтов и художников, группу Черткова, хеленуктов, квалитистов, концептуалистов и трансфутуристов, а также В. Соснору и Г. Айги (В. Лен всего выделил более 50 «неподцензурных» школ русского стиха[9]). Однако в силу напряженных отношений между англоязычными странами и СССР и затрудненности доступа к советским текстам, а тем более текстам, издававшимся самостоятельно (подчас неизвестным и советскому читателю), освещение получили далеко не все из них. На «самиздате» нужно остановиться отдельно: он, как и «тамиздат», служил важным источником в первую очередь для переводчиков: с момента публикации до того момента, когда текст попадал в руки переводчика, могли пройти годы или даже десятилетия; в случае с «тамиздатом» материал также мог долгое время оставаться неизданным, выйти лишь после эмиграции автора или же после посещения переводчиком СССР.

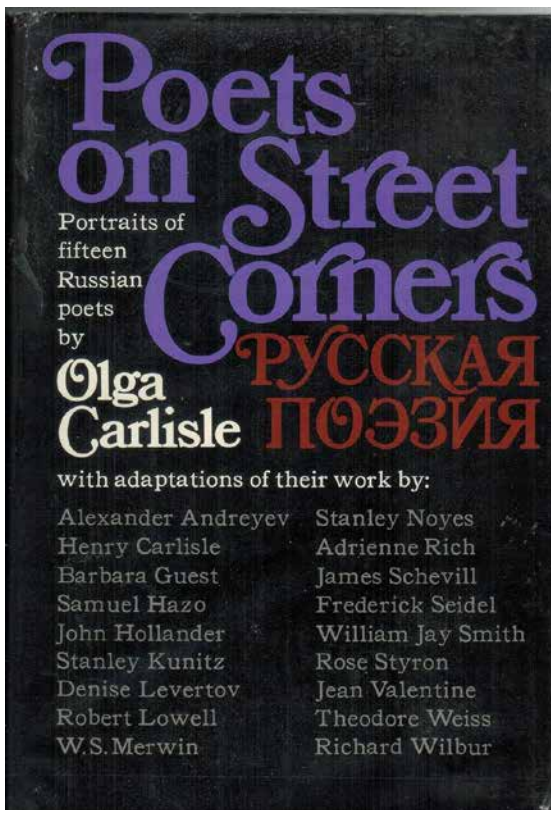
Особенная в этом отношении судьба выпала ирландскому поэту-сюрреалисту, другу и литературному представителю С. Беккета Джорджу Риви (1907–1976). Риви родился в Витебске, еще в царской России, его отец был ирландцем, а мать русской, но, после того как во время революции его отец подвергся преследованиям, они с матерью вынуждены были бежать в Белфаст. В дальнейшем, несмотря на то что большая часть его жизни протекала на Западе, а сам он принадлежал к немногим поэтам, использовавшим гэльский, Риви не порывал и с исследованиями в области русской литературы: так, он был редактором русского отдела *The New Review* и антологии *The European Caravan* (1931), составленной С. Беккетом, а после Второй мировой издал книгу *Soviet Literature To-day* (1946) и преподавал русскую литературу в Нью-Йорке. Именно он выступил составителем двуязычной антологии *The New Russian Poets 1953–1966* (1966), в которой, помимо известных русских поэтов, впервые были напечатаны и совершенно незнакомые западному читателю В. Соснора и Л. Губанов в переводах

[9] *Лен В.* Древо русского стиха // Часы. 1987. № 66. С. 104–141.

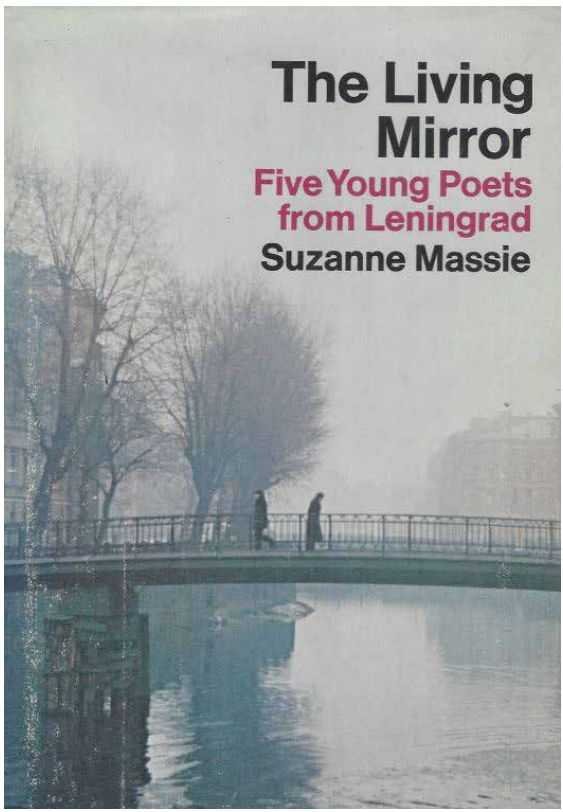


Риви. Уже в предисловии к антологии заметна компетентность автора в истории русской поэзии: разговор о ней он начинает с золотого века, постепенно переходя к «новой атмосфере» после 1953 г. Видны и его любовь, и привязанность к русскому слову, внимание к деталям в переводах — им переданы тонкие оттенки смысла, достоверно, с учетом особенностей русского языка и мелодики стиха, переведены редкие, просторечные, диалектные и архаические единицы лексики, окказионализмы. Именно через переводы Риви западный читатель смог впервые познакомиться с поэтами, в будущем получившими известность как неоавангардисты.

Следующий вклад в распространение советского неоавангарда внесла американская журналистка, переводчица и художница Ольга Андреева-Карлайл (р. 1930). Карлайл происходит из русской семьи с богатыми литературными традициями, она приходится дочерью В.Л. Андрееву, сыну писателя Л.Н. Андреева. Для русских и зарубежных читателей она известна, прежде всего, сотрудничеством с А.И. Солженицыным — именно Ольга Карлайл помогала Солженицыну с переводом и публикацией его романов, а ее отец и брат вывозили рукописи писателя за границу. Однако ее интерес к литературе, особенно русской, этим не ограничивался: она посещала СССР, знакомилась с писателями и поэтами, выпускала переводы, а в 1968 г. опубликовала антологию русской поэзии с переводами на английский *Poets of Street Corners: Portraits of fifteen Russian Poets*, содержащую переводы поэтов XX в. от Блока и Есенина до Бродского, Вознесенского, Евтушенко и других ее современников. Для исследователей неоавангарда прежде всего представляет интерес раздел «Барачная поэзия», включающий стихотворения И. Холина и Г. Сапгира. В предисловии к разделу Карлайл особо отмечает то, что стихи авторов выходили исключительно в виде «самиздата», подчеркивает и ориентацию поэзии на разговорную речь, городской «ультра-реализм», а также отражение в поэзии беспокойства людей, наблюдающих распад вчерашних ценностей — как христианской морали, так и марксистской



идеологии. Как и Риви, Карлайл указывает на то, что после 1953 г. наступила «новая атмосфера», а грубая экспрессионистская сатира «барачной поэзии» явилась реакцией на атмосферу стесненности и страха, превалировавшую во времена сталинского режима. Она также отмечает, что «поэтам с «барачным» складом ума близки такие западные экспрессионисты, как Кафка и Беккет, хотя творчество последних и не было в полном объеме доступно в СССР»[10]. Переводы «барачных поэтов» на английский язык выполнил А.В. Андреев. Как и антология Риви, книга предваряется вступлением, содержащим краткую историю русской поэзии.



В 1972 г. появилась антология *The Living Mirror: Five Young Poets from Leningrad*, составленная Сюзанной Масси. С. Масси (р. 1931) — американский исследователь, как и ее первый супруг, Р. Масси (биограф русских императоров и царей, лауреат Пулитцеровской премии), она специализируется на истории России. В СССР она приобрела известность как неформальный посредник между Горбачевым и администрацией Рейгана, содействовавшая мирному прекращению холодной войны, но издание антологии «Живое зеркало» свидетельствует о том, что ее интересы выходили далеко за пределы

[10] Carlisle, Olga. *Poets on Street Corners: Portraits of Fifteen Russian Poets*. New York: Random House, 1968: 351.

истории и политики. В антологии собраны ленинградские поэты (В. Соснора, Г. Горбовский, А. Кушнер, И. Бродский и К. Кузьминский) и подчеркивается, что Ленинград — не просто место, объединяющее поэтов географически, но город, улицы которого помнят расцвет русской культуры и ее упадок, город, выросший в болотах и пустоте, разрушенный войной и восставший из руин, город, в котором поэзия «витает в воздухе». Масси указывает и на то, что партия в пред- и послевоенные годы боролась с «неугодными» поэтами, чье мнение расходилось с «официальным», но в предшествующее выпуску антологии десятилетие динамика этого процесса начала меняться. Поэты в антологии были выбраны Масси не только потому, что представляют различные поэтические методы и точки зрения, но и потому, что они разделили общую судьбу — в детстве пережили войну и ужас блокады. Масси говорит и о том, что поэты как представители молодой русской интеллигенции отчаянно «искали свои корни». Не являясь близкими друзьями, они в то же время знают друг друга, обмениваются советами и мнениями.

Для исследователей рецепции неоавангарда представляет особенный интерес мнение Масси о В. Сосноре и К. Кузьминском. Соснору она называет современным, сложным «городским» поэтом XX в., находящимся в поиске корней современного общества и места человека в нем, а его поэзию — «сюрреалистичной» и «полной символов»[11]. О К. Кузьминском она отзывается как о лирике и эстете, поглощенном мыслями о звуке и форме языка, говорит о том, что Кузьминский ищет новый литературный язык и испытал влияние мышления и языковых экспериментов русских футуристов. Раздел, посвященный каждому из поэтов, сопровождается вступлением, содержащим личные впечатления автора от общения с ним, подробности биографии поэта, заметки о его внешности, манере одеваться и эмоциональном складе, и даже о деталях обстановки его дома, а также сведения о его творчестве, опубликованном и неопубликованном. Символично, что сборник озаглавлен так же, как стихотворение Сосноры, — «Живое зеркало», повествующее о поэте, который творит собственную, волшебную реальность вопреки окружающей действительности тоталитарного государства. Более того, эта тоталитарная действительность

[11] Massie, Suzanne. *The Living Mirror: Five Young Poets from Leningrad*. London: Gollancz, 1972: 55.

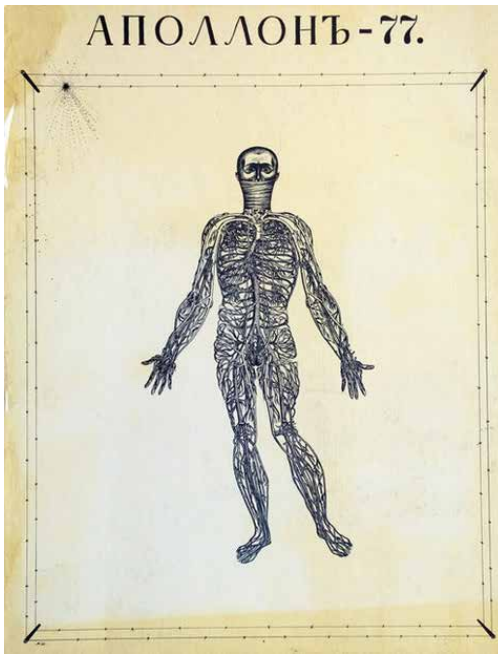
изображается Соснорой как вездесущая, вечная и неизбежная, в конце концов, даже придающая силы:

Я не прощенья прошу,
а, Господи, просто прошу:
пусть все, как есть, и останется:
солнечная современность
тюрем, казарм и больниц.
Если устану
от тюрем, казарм и больниц
в тоталитарном театре абсурда,
если рука сама по себе на меня
поднимет какое орудье освобожденья, —
останови ее, Господи, и опусти.

1974 г. ознаменовался событием, имевшим широкий резонанс и оказавшим непосредственное влияние на развитие неоавангарда в СССР — «бульдозерной выставкой». «Барачные поэты», как известно, считались «малой» частью Лианозовской группы поэтов и художников, а «лианозовцы» были среди участников и организаторов «бульдозерной выставки». Разгон выставки, а также насилие в отношении художников и журналистов (в том числе иностранных) обернулись скандалом и вызвали международное возмущение. Нарушение Хельсинкских соглашений о правах человека дискредитировало советский режим и привело к негодованию и осуждению не только в «буржуазной» печати, но и в дружественных коммунистических партиях. Участники выставки прославились на весь мир, была организована пресс-конференция, на которой организаторы отвечали на вопросы иностранных журналистов. *New York Times* поместила новость о разгроме выставки на первую страницу[12]. Властям пришлось пойти на уступки и официально разрешить проведение выставки на открытом воздухе в Измайловском парке. Новая официальная выставка, побив все рекорды посещаемости, привлекла тысячи зрителей, советские граждане оказались открыты экспериментальному искусству и дружелюбно настроены. Чиновник, отвечавший за решение о силовой акции, был уволен, а власть перешла к стратегии подкупа, легализации

[12] Wren, Christopher S. “Russians Disrupt Modern Art Show.” *New York Times* (Sept. 16, 1974).

и контроля представителей «неформального» искусства. Несмотря на кажущуюся лояльность властей после сентябрьских выставок 1974 г., уже в конце 1970-х поэт и художник О. Рабин был арестован, отправлен по туристической визе с семьей в Париж и там лишен советского гражданства. Практически всем участникам выставки также пришлось эмигрировать.



Важной вехой в истории рецепции советского неоавангарда можно назвать издание М. Шемякиным в 1977 г. в Париже альманаха «Аполлон-77». Заимствовав название журнала Серебряного века и одновременно отсылая к памятному совместному советско-американскому космическому полету («Союз-Аполлон», 1975), альманах был призван объединить авангардистское изобразительное искусство и литературу своего времени. Несмотря на то что альманах выпущен на русском языке (переведено на английский и французский было только предисловие), в составлении его, помимо известных советских писателей и поэтов (В. Марамзина, К. Кузьминского, Э. Лимонова и других), участвовали и западные редакторы, в частности, В. Шильтц и профессор Дж. Малмстад. Альманах стал настоящей находкой и открытием для западного читателя — в разделе «поэзия» были опубликованы экспериментальные стихотворения Е. Кропивницкого, Г. Сапгира, Я. Сатурновского, И. Холина, Г. Худякова, С. Красовицкого, Л. Аронзона, В. Кривулина, В. Уфлянда, А. Драгомощенко и многих других поэтов, а также, разумеется, творчество и самих составителей сборника. Произведениям каждого поэта предшествовала краткая биографическая справка, фотография автора, а тексты сопровождались иллюстрациями. «Аполлон-77» стал знаковым явлением, попыткой сохранить драгоценные

стихотворения, авторы которых подвергались притеснениям со стороны властей (на первых страницах альманаха даже было размещено указание, что произведения авторов, проживающих в Советском Союзе, печатаются без их ведома), и первым масштабным сборником советского неоавангардистского искусства. К сожалению, то, что альманах был выпущен на русском языке, существенно ограничивало как читательскую, так и научно-критическую аудиторию. Однако в эмигрантской среде выпуск альманаха не прошел незамеченным. В частности, известность приобрела открытая полемика между Г.П. Струве и авторами альманаха в журнале «Русская мысль», в которой многие авторы поэтического раздела обвиняются в «графоманстве», а иллюстративная составляющая ставится выше литературной[13].

Заметным событием следующего, 1978 г. стало издание сборника стихотворений В. Уфлянда, участника «филологической школы» ленинградской поэзии, «Тексты 1955–1977» в американском издательстве «Ардис». Из-за советской цензуры произведения В. Уфлянда распространялись исключительно в самиздате — журналах «Синтаксис», «Часы», «Обводный канал», «Митин журнал», «Транспонанс». Для Уфлянда, лишь малая часть стихотворений которого была на тот момент опубликована, издание сборника, содержащего почти всю лирику за 22 года поэтического творчества, стало важным шагом к заслуженной известности. Стихотворения, содержащие немалую долю провокационной иронии по отношению не только к официальным ценностям и религии, к политическим «установкам», но и к кумирам, «медийным» личностям своего времени, разумеется, не могли быть выпущены в СССР:

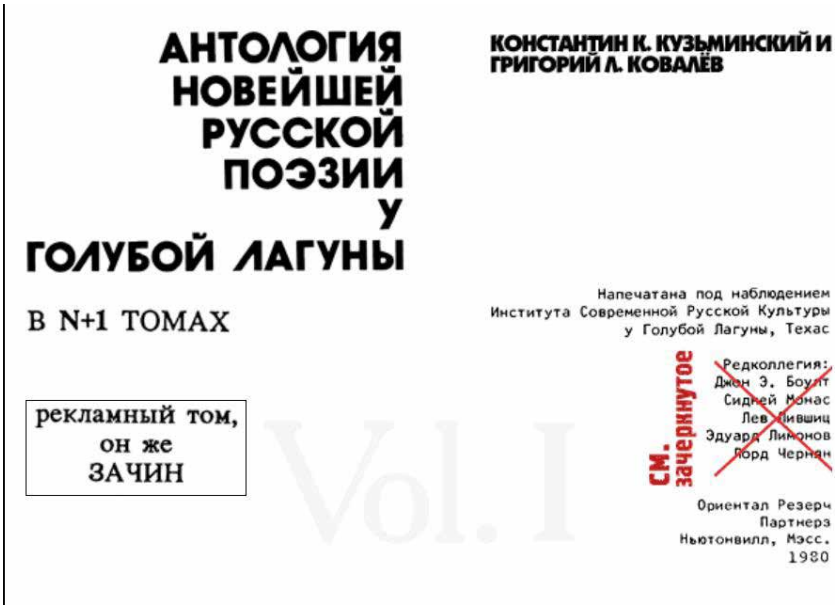
[13] *Струве Г.* Еще об «Аполлоне-77»: pro domo mea // Русская мысль. 1977. 4 авг. № 3163.

Выдаст нам Господь путевки и оформит отпуска.
Тишь. Теплынь. Пахнет луком поджаренным.
Это — Рай в представленье моем. Встретив Кеннеди
с Гагариным, слезами обольем.

О, Русь-страна! Кресты. Костры. Строительства.
Посередине Кремль святой стоит.
А в нем живет Советское Правительство,
Нас одевает, кормит и поит.
От Кремля исходит свечение.
Днем и ночью сияет рубин.
И глядят в немом восхищении
Чех с китайцем, мадьяр и румын.

Отдельно следует отметить участие издательства «Ардис» в распространении русской литературы на Западе. Полная библиография издательства насчитывает более 500 книг и включает в себя многие значимые произведения, вышедшие как в царской России и СССР, так и в эмиграции, а также «потерянную библиотеку» русской литературы, не публиковавшуюся в СССР по цензурным соображениям, в том числе в переводах на английский язык. Основателями «Ардис» с осени 1971 г. стал издаваться и журнал *Russian Literature Triquarterly* («Триквартальник русской литературы»), каждый выпуск которого был посвящен отдельной тематике. Журнал заслужил высокие оценки в рецензиях американских критиков [Wall 1975], хотя и было отмечено, что переведена для англоязычных читателей в журнале лишь малая часть материала. Важно и значение материалов журнала для советских читателей: на него было подписано, как официально, так и тайно, несколько советских библиотек, а содержание новых выпусков перепечатывалось и распространялось как «самиздат».

Самым обсуждаемым эпизодом в истории рецепции советского неоавангарда стал выход первого выпуска *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry* («Антология новейшей русской поэзии “У Голубой лагуны”», 1980). Особенностью сборника стало то, что ее главным составителем (вторым был Г. Ковалев) выступил не сторонний поэт или литературовед, но непосредственный участник неоавангардного поэтического движения — К. Кузьминский, еще в 1975 г. эмигрировавший в США. Там Кузьминский не только преподавал русскую литературу в Техасском университете, но и основал

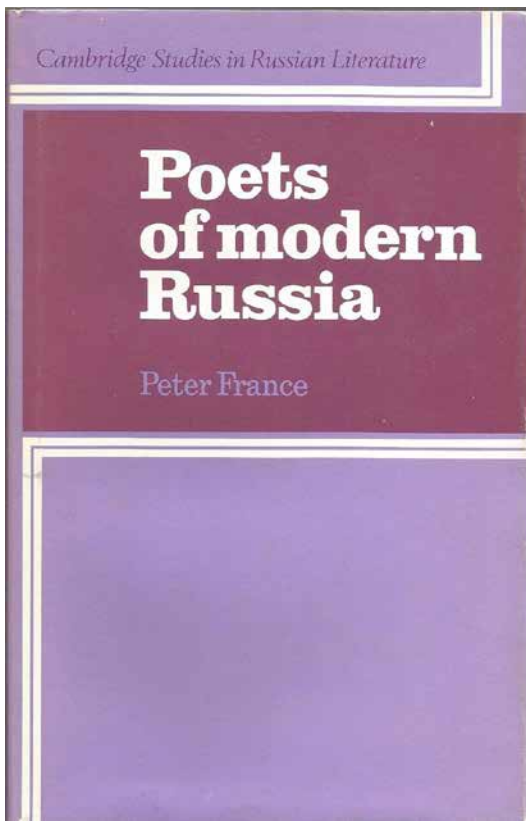


совместно с известным славистом Дж. Боултом институт современной русской культуры «У Голубой лагуны». Незадолго до эмиграции Кузьминскому удалось переправить за границу микрофильмы обширного собрания поэтического «самиздата», чем, по словам Боулта в предисловии к первому изданию, он «спас целое поэтическое наследство от забвения и злоупотребления»[14]. Стиль антологии сам Кузьминский описывает как «коллаж» (а некоторые исследователи — как «литературный монтаж» [Савицкий 2002: 82], т. е., по сути, сама антология является не только сборником, но самостоятельным неоавангардным произведением, в котором смешаны стихи и письма, анекдоты и сплетни, фотографии и протесты в ЦК КПСС, дневники и подробнейшие анкеты, на которые Кузьминский просил отвечать художников и поэтов, а также эссе и мемуарная проза составителя. Исследователями отмечается неоавангардистская энергия, «антиакадемический, антифилологический пафос, с которым составлен этот грандиозный архив неофициальной культуры» [Савицкий 2002: 116]. За 6 лет объем антологии составил 9 томов по 700–900 страниц, каждая из которых была набрана Кузьминским вручную. Антология включает, пожалуй, самое полное собрание всех «неофициальных» поэтов, как принадле-

[14] Веб-версия антологии: https://kkk-bluelagoon.ru/tom1/prev.htm

жащих к определенным творческим объединениям, так и выступавших независимо, в том числе тех, о которых практически ничего не было известно — лириков Украины и Кавказа, Прибалтики, Сибири и Средней Азии. Труд авторов вызвал широкую реакцию в англоязычных литературных кругах. Позитивные рецензии, оценивающие как само творчество авторов и охват антологии (превзойти который ни одному изданию не удалось и по сей день), так и работу составителей, антология заслужила от Льва Лосева в газете «Новый Американец», а также от ученых-славистов [см., напр.: Graffy 1982; Lindsey 1982; Janecek 1981; Shuiskii 1981].

Наконец, обзор рецепции советской поэзии был бы неполным без упоминания такого выдающегося переводчика и историка русской литературы, как П. Франс, автор антологии *Poets of Modern Russia (*1982). Издание рассчитано на начальный уровень осведомленности читателя в истории русской литературы, на что указывает как вступительная статья, в которой рассказывается о русской поэтической традиции (от былин и до настоящего времени), так и список представленных авторов, включающий лишь нескольких наиболее известных поэтов, начиная с Серебряного века. Наибольший интерес для исследователей неоавангарда представляет последний раздел, “Poets of Today”, содержащий, помимо переводов именитых поэтов — Вознесенского и Бродского, переводы стихотворений Г. Айги. Франс отмечает глубоко личный характер поэзии Айги, то, что его стихот-

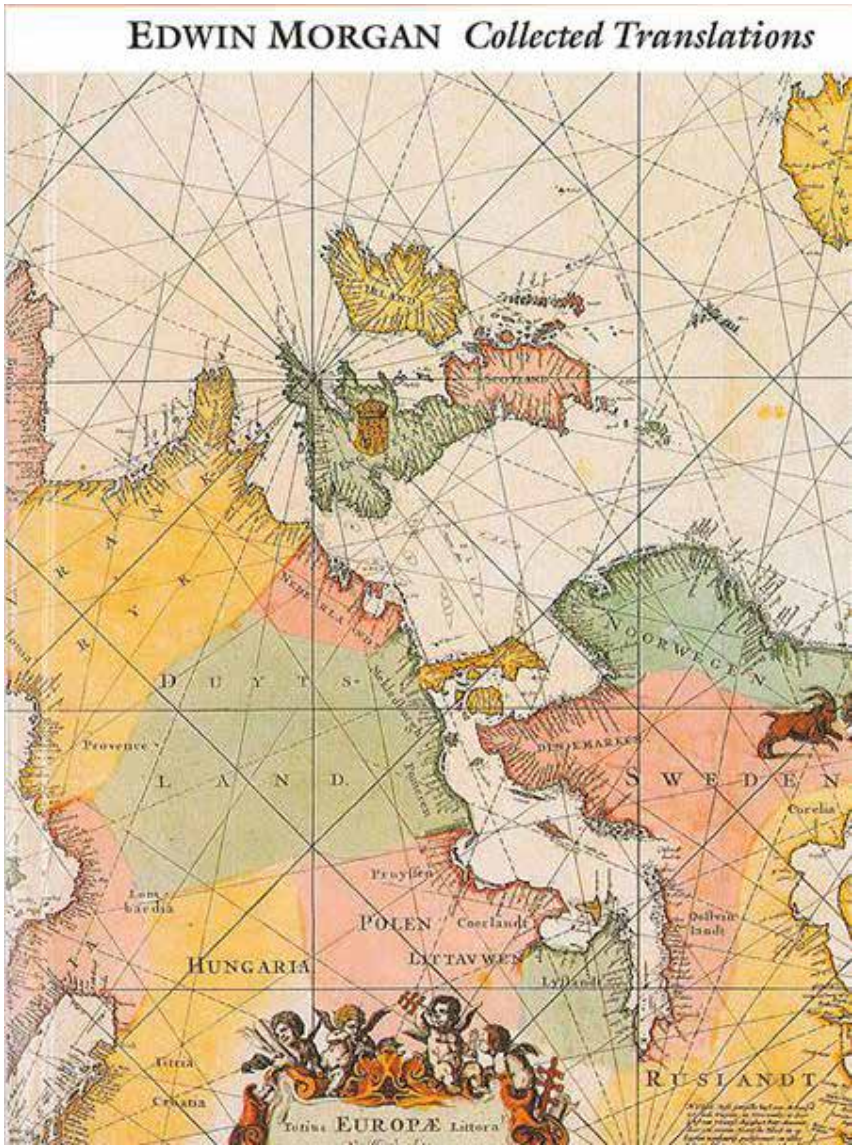


ворения сильно отличаются от большей части советской поэзии, так как он не затрагивает привычные темы, а также то, что в лирике он отдает дань сюрреалистам и футуристам, а также своим чувашским предкам, подчеркивается и связь между мотивами сновидения, мечты и спокойствия природы. Автор обращает внимание читателя на работу Айги с языком для выражения «прозрения» и эмоций, которые «сопротивляются обычному высказыванию». Антология представляет собой не только сборник стихотворений и переводов, но и содержит комментарии автора относительно каждого из них, подробный литературоведческий анализ обративших на себя внимание Франса особенностей лирики, т. е. приближается по функциональности к учебному пособию. Среди стихотворений Айги, отобранных, переведенных и разобранных Франсом — «Утро в августе», «Утешение: поле», «С утра кусты жасмина», «Лицо: тишина». Книга дополнена также и обширным списком материалов для дальнейшего самостоятельного изучения.

Поэзия Г. Айги привлекла не только П. Франса. Уже после распада СССР, в 1996 г., шотландским поэтом Э. Морганом, участником движения конкретистов, был выпущен сборник его собственных переводов *Collected Translations*, содержащий в том числе более 100 стихотворений русских поэтов от Пушкина до Айги. Достоверно известно, что Морган заинтересовался творчеством советского неоавангардиста еще в конце 1970-х гг. — его первые переводы лирики Айги были напечатаны в журналах *Cencrastus* (1979)[15] и *Scottish Slavonic Review* (1983)[16]. Позже, когда Айги впервые смог посетить Великобританию, два поэта встретились на творческом мероприятии в Эдинбурге в 1989 г. Косвенным результатом этого стал выполненный Айги перевод на чувашский язык поэмы Моргана “The Coals” («Угли», 1996), удивившей и шокировавшей читателей прямым упоминанием операции, которую перенесла мать поэта. В обзоре, опубликованном в *Times Literary Supplement* 5 июня 1992 г., Морган пишет, что «Айги заставил русский язык делать то, чего он никогда не делал», и говорит

[15] *Cencrastus* — журнал, издававшийся трижды в год студентами Эдинбургского университета с 1979 по 2006 гг.. На данный момент архив журнала еще не прошел веб-индексацию, и узнать, на каких именно страницах выпуска напечатаны переводы, не представляется возможным.

[16] Aygi, Gennady. “Thirteen Poems,” transl. by Edwin Morgan. *Scottish Slavonic Review*, no. 1 (1983): 58.



об «обращающем напряжение внутрь, религиозном, сложном, экспериментальном характере его работы» [цит. по: France 2020: 58].

История англоязычной рецепции советского неоавангарда богата событиями, в ней принимали участие и личности, оказывавшие влияние в том числе и на политические отношения между англоя-

зычными государствами и СССР. Очевидно, что процесс рецепции был взаимонаправленный, два вектора рецепции были тесно связаны и влияли друг на друга. Важно отметить и то, что после распада СССР советские поэты неожиданно для себя самих стали для западного читателя одними из символов той самой советской культуры, с которой они боролись.

ЛИТЕРАТУРА

Дорошевич 1973 — *Дорошевич А.* «Шоковая терапия» неоавангарда // Вопросы литературы. 1973. № 6. С. 266–271.

Жантиева 1972 — *Жантиева Д.Г.* «Конкретная поэзия» в Англии // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 гг. М.: Худож. лит., 1972. С. 292–329.

Землянова 1972 — *Землянова Л.М.* «Эстетика молчания» и кризис антиискусства в США // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 гг. М.: Худож. лит., 1972. С. 33–157.

Маньковская 2005 — *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2005. Вып. 1. С. 68–90.

Нестеров 2007 — *Нестеров А.* Одиссей и сирены: американская поэзия в России второй половины XX века // Иностранная литература. 2007. № 10. С. 252–266.

Павловец 2023 — *Павловец М.Г.* Русскоязычный поэтический неоавангард второй половины XX в.: к вопросу о границах применимости понятия // Studia litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 10–31.

Савицкий 2002 — *Савицкий С.* Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы». М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Фещенко 2022 — *Фещенко В.В.* Лингвоцентричная поэзия в США и в России: траектории взаимодействия // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 66–101.

REFERENCES

Doroshevich 1973 — Doroshevich, A. “‘Shokovaia terapiia’ neoavangarda” [“‘Shock therapy’ of neo-avant-garde”]. *Voprosy literatury*, no. 6 (1973): 266–271. (In Russ.)

Feshchenko 2022 — Feshchenko, Vladimir V. “Lingvotsentrichnaia poeziia v SShA i v Rossii: traektorii vzaimodeistviia” [“Language-Centered Poetry in the USA and in Russia: Trajectories of Interaction”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 12 (2022): 66–101. (In Russ.)

France 2020 — France, Peter. “Edwin Morgan and Russian Poetry.” *Slavonica* 25, no. 1 (2020): 52–61.

Graffy 1982 — Graffy, Julian. “Review of *The Blue Lagoon Anthology*, vol. 1.” *The Slavonic and East European Review* 60, no. 2 (Apr., 1982): 285–286.

Janecek 1981 — Janecek, Gerald. “Review of *The Blue Lagoon Anthology*, vol. 1.” *The Slavic and East European Journal* 25, no. 3 (Autumn, 1981): 130–131.

Lindsey 1982 — Lindsey, Byron. “Review of *The Blue Lagoon Anthology*, vol. 1.” *World Literature Today* 56, no. 1 (Winter, 1982): 135.

Man'kovskaia 2005 — Man'kovskaia, Nadezhda B. “Khronotipologicheskie etapy razvitiia neklassicheskogo esteticheskogo soznaniia” [“Chronotypical Stages of Evolution of Non-classical Aesthetical Consciousness”]. *Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda* [*Aesthetics: Yesterday. Today. Ever*], Issue 1, 68–90. Moscow: IF RAN Publ., 2005. (In Russ.)

Nesterov 2007 — Nesterov, Anton. “Odissei i sireny: amerikanskaia poeziia v Rosssii vtoroi poloviny 20 veka [“Odysseus and sirens: American poetry in Russia in the 2nd half of the 20th century”]. *Inostrannaia literatura,* no. 10 (2007): 252–266. (In Russ.)

Pavlovets 2023 — Pavlovets, Mikhail G. “Russkoiazychnyi poeticheskii neoavangard vtoroi poloviny 20 v.: k voprosu o granitsakh primenimosti poniatiia” [“Russian Poetic Neo-avant-garde of the Second Half of the 20th Century: On Issue of the Term’s Use Boundaries”]. *Studia Litterarum* 8, no. 2 (2023): 10–31. (In Russ.)

Savitskii 2002 — Savitskii, Stanislav A. *Andegraund. Istoriia i mify leningradskoi neofitsial'noi literatury* [*Undeground: History and Myths of Leningrad unofficial literature*]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2002. (In Russ.)

Shuiskii 1981 — Shuiskii, Sergei A. “Review of *The Blue Lagoon Anthology*, vol. 1.” *Slavic Review* 40, no. 4 (Winter, 1981): 682–683.

Wall 1975 — Wall, C. Edward. “Russian Literature Triquarterly.” *Serials Review* 1, no. 1–2 (1975): 9–14.

Watten 2015 — Watten, Barrett. “Language Writing’s Concrete Utopia: From Leningrad to Occupy.” In *uTOpIA. The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, edited by D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo, 99–120. Berlin: De Gruyter, 2015.

Zemlianova 1972 — Zemlianova, Liudmila M. “‘Estetika molchaniia’ i krizis antiiskusstva v SShA.” [“‘Aesthetics of Silence’ and the Crisis of Anti-art in USA”]. In *Neoavangardistskie techeniia v zarubezhnoi literature 1950–60 gg.* [*Neo-avant-garde Movements of Foreign Literature in 1950–60*], 33–157. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972. (In Russ.)

Zhantieva 1972 — Zhantieva, Diliara G. “‘Konkretnaia poeziia’ v Anglii” [“Concrete Poetry in England”]. In *Neoavangardistskie techeniia v zarubezhnoi literature 1950–60 gg.* [*Neo-avant-garde Movements of Foreign Literature in 1950–60*], 292–329. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972. (In Russ.)

© 2024 А.С. Кулагин
Дата поступления в редакцию: 03.06.2024
Дата одобрения рецензентами: 01.10.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Artem S. Kulagin
Received: 03 Jun. 2024
Approved after reviewing: 01 Oct. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-318-373
https://elibrary.ru/GTCTCY
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Сергей ПАНОВ, Ольга ПАНОВА

КУРС ИСТОРИИ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИВАНА КАШКИНА (1928)

Аннотация: Публикация посвящена пионерскому в отечественном вузовском преподавании курсу лекций Ивана Александровича Кашкина по истории американской литературы. Рассчитанный на несколько семестров и студентов двух-трех курсов, он охватывал литературное развитие в США от XVII в. до 1920-х гг. и сопровождался «практикумами» — семинарскими занятиями. Подробный план курса и практикумов Кашкин составил в 1928 г. и реализовывал в своей преподавательской работе на Высших государственных литературных курсах и Высших курсах иностранных языков при Библиотеке иностранной литературы. Преподавательский план Кашкина предполагал дополнительную «переводческую» компоненту — переводоведением он занимался со студентами уже с 1925 г., а венцом этой работы стала служба Кашкина в новосозданном Институте иностранных языков (1930–1933), из студентов которого сформировался знаменитый Первый переводческий коллектив под его руководством. Но рассчитанный на десятки учебных часов собственно историко-литературный американистический курс не возобновлялся впоследствии ни самим Кашкиным, ни кем-то иным — подобный курс просто не включался во все более стандартизировавшиеся вузовские программы. Тем ценнее и интереснее обратиться к истокам советской американистики и оценить широту и детальную проработанность проекта Кашкина. Составленные им планы лекций и семинаров впервые публикуются по документам из фонда ученого-переводчика, который хранится в РГАЛИ.

Ключевые слова: история литературы США, преподавание американской литературы в СССР, перевод, И.А. Кашкин.

Информация об авторах:

Сергей Игоревич Панов, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7240-7219. E-mail: sergeipanov@mail.ru.

Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, профессор, МГУ имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@mail.ru.

Для цитирования: *Панов С.И, Панова О.Ю.* Курс истории американской литературы Ивана Кашкина (1928) // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 318–373. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-318-373

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке» (https://rscf.ru/project/23-18-00393/).

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-318-373
https://elibrary.ru/GTCTCY
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Sergei PANOV, Olga PANOVA

IVAN KASHKIN'S COURSE ON AMERICAN LITERARY HISTORY (1928)

Abstract: The paper is dedicated to Ivan Kashkin's groundbreaking lecture course on the history of American literature. It lasted several semesters for students of different years, covered literary history of the United States from the 17th century. until the 1920s and was complemented by seminars ("practicums"). Kashkin drew up a detailed plan for the course — lectures and seminars — in 1928 and for his classes at the Higher State Literary Courses and the Higher Courses of Foreign Languages at the Library of Foreign Literature. Kashkin's plan included an additional "translation" element: he had been teaching translation to his students since 1925, and the culmination of this career was Kashkin's work at the new Institute of Foreign Languages (1930–1933): the students to whom he taught there formed Kashkin's famous First Translation Team. However the course of American literary history that was supposed to last dozens of class hours, was never continued or renewed either by Kashkin himself or by anyone else: it simply didn't fit into the increasingly standardized university curricula. It is nevertheless important to go back to the origins of Soviet American studies and analyse the valuable experience of Kashkin's project, its breadth and detailed elaboration. Kashkin's plans of lectures and seminars published in the addendum are stored in his personal fund in the Russian State Archive of Literature and Art.

Keywords: USA literary history, teaching American literature in the USSR, translation, Ivan Kashkin.

Information about the authors:

Sergey I. Panov, PhD, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7240-7219. E-mail: sergeipanov@ mail.ru.

Olga Yu. Panova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia; Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@gmail.com.

For citation: Panov, Sergey, and Olga Panova. "Ivan Kashkin's Course on American Literary History (1928)." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 318-373. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-318-373

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation, grant no. 23-18-00393 "Russia / USSR and the West Viewing Each Other: Literature in the Context of Culture and Politics in 20th Century" (https://rscf.ru/project/23-18-00393/).

Известный переводчик, критик-американист, ранние статьи которого Э. Хемингуэй называл «лучшими и наиболее поучительными» оценками своих произведений [Кашкин 1966: 283]), Иван Александрович Кашкин (1899–1963) был, по всей видимости, и первым советским преподавателем, разработавшим в 1928 г. специальный лекционный курс с семинарскими занятиями по истории американской литературы для студентов высших учебных заведений. Преподавание зарубежной литературы в столичных университетах в первой четверти XX в. (как до, так и после революции) предполагало, как правило, что, кроме общего (обзорного) курса, профессора в соответствии со своей специализацией и научными интересами объявляли курсы той или иной национальной литературы (обычно — определенного исторического периода), но все эти литературы (если речь не шла о «восточных» факультетах и институтах) были европейские. Можно сказать, что до второй половины 1920-х гг. институциализированного научного сообщества литературоведов-американистов в нашей стране не существовало; соответственно, не велось и планомерного преподавания подобной дисциплины.

Стремительно возрастающая с начала XX в. роль США в мировых делах и мировой культуре резко повысила интерес в России к американской литературе, переживавшей в те десятилетия заметный подъем. О ней стали больше писать, активнее переводить и издавать североамериканских авторов. Критик и переводчик Абель Старцев вспоминал о начале 1930-х: «Я работал в институте литературы и языка существовавшей тогда Коммунистической академии. Директором был Анатолий Луначарский. Я занимался английской литературой, а Луначарский дал мне совет больше внимания уделять американской литературе, которая тогда бурно развивалась»[1]. Ту же эволюцию интересов — от англистики к американистике — прошел пятью годами ранее и Иван Кашкин.

***

Иван Кашкин родился в 1899 г. в Москве в семье преподавателя гимназии, отставного военного инженера. В своем «Кратком жизнеописании», составленном в январе 1926 г., Кашкин рассказывал:

[1] *Бузукашвили М.* Интервью с Абелем Старцевым // Чайка (Нью-Йорк). 2002. № 5 (21). 1 марта. https://web.archive.org/web/20071025101818/http://www.chayka.org/oarticle.php?id=434 (дата обращения: 01.06.2024).

> Кончил московскую Шелапутинскую гимназию. В 1918 году, со 2-го курса историко-филологического факультета 1 МГУ ушел в Красную Армию, где пробыл 3 года, из них 1½ года в строевых частях артиллерии особого назначения. В результате причиненных […] травматических повреждений выбыл из строя и последние 1½ года работал в воинских частях переводчиком и преподавателем (языки и экономическая география) в Кремлевской объединенной военной школе имени ВЦИК.
>
> Освобожденный от военной службы по болезни, вел литературную работу в экономических органах, руководил иностранным отделом журнала «Экономическое строительство», печатался в «Бюллетене Конъюнктурного института экономических исследований» и проч., одновременно оканчивая 2 МГУ по нео-филологическому отделению педфака, по специальности английского языка и литературы[2].

Восстановившись после армейской службы в МГУ в качестве студента, Кашкин одновременно «преподавал с 1922 г. (английский язык, практические занятия по художественному переводу с английского и практические занятия по современной английской литературе)» в педагогическом техникуме им. Л.Н. Толстого и в ряде московских (в том числе, военных и экономических) вузов. Также с конца 1921 г. он принимает живейшее участие в организации учебного процесса в созданном по инициативе В.Я. Брюсова Высшем литературно-художественном институте — он в одном лице и младший администратор, и слушатель лекций, и преподаватель (сначала английского языка, а вскоре и переводческой практики). До ликвидации в 1925 г. Брюсовский институт — основное место «приписки» и профессиональных занятий Кашкина. Руководство института (бессменный начальник учебной части М. Григорьев и занявший после смерти Брюсова пост ректора В. Полонский) выдало летом 1925 г. ему следующую справку-рекомендацию:

> Научный работник Иван Александрович Кашкин работал в Высшем Литературно-художественном имени Валерия Брюсова институте с самого его основания, сначала в организационный период в качестве секретаря Института, секретаря предметной комиссии по языкознанию и секретаря исследовательского кабинета поэтики. Состоял

[2] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 280. Л. 2.

в Учебном Совете В.Л.Х.И. и принимал ближайшее участие в выработке и осуществлении учебных планов Института (в частности, по основным проектам тов. Кашкина организовано было преподавание в Институте новых языков и разработано положение и программы цикла художественного перевода).

Последние годы тов. Кашкин работал в качестве преподавателя английского языка и руководителя английского переводческого практикума, одновременно выполняя выборные функции уполномоченного Секции Научных Работников и представителя ее в Правлении Института, пред. месткома и кандидата Московского Совета последнего созыва.

За время 4-летней работы в Институте тов. Кашкин проявил себя в качестве энергичного, наделенного инициативой организатора (в частности, сумевшего собрать и сплотить руководимые им группы и практикум), а также в качестве умелого педагога, удачно сочетавшего научный метод современного языкознания с практическими требованиями преподавания языка в гуманитарном ВУЗе литературного уклона[3].

Вторым «родным местом» для Кашкина в Москве стала новоорганизованная Неофилологическая библиотека (с 1924 г. — Гос. Библиотека иностранной литературы, ГБИЛ), которой с 1921 г. энергично руководила М.И. Рудомино. Кашкин не только постоянный читатель, но и участник большинства работ и проектов библиотеки — привлекая своих студентов, он ведет библиографирование новой англоязычной литературы, составляет ее обзоры, формирует списки книжных заказов. ГБИЛ — место встреч московских филологов-зарубежников: Рудомино в числе завсегдатаев середины 1920-х, наряду с Кашкиным, упоминает Б. Грифцова, В. Кельина, Е. Ланна, К. Дживелегова, Б. Ярхо, Д. Усова и др. [Рудомино 2005: 101]. Многие из них — поэты-переводчики, а те, кто не версифицируют, переводят западную прозу. В 1927 г. на базе этого кружка оформляется московское Бюро (или, как его иногда называли, Секция) переводчиков (Рудомино в своих воспоминаниях, вероятно, ошиблась, отнеся его возникновение к 1929 г.).

[3] Там же. Л. 7. См. также: РГАЛИ. Ф. 596. Оп. 1. Ед. хр. 73; Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 271–275. О работе ВЛХИ см. в новейшей статье: [Нечаева 2023]. Отметим, впрочем, что в известных мемуарах бывших студентов института Кашкин не фигурирует в ряду его ярких фигур. Это объясняется тем, что число занимавшихся английским языком (а также переводами с него и английской литературой) и близко соприкасавшихся с Кашкиным-педагогом было крайне невелико.

Кашкин был одним из его учредителей и первых сопредседателей. С конца 1925 г. при ГБИЛ развивается сеть кружков и курсов изучения иностранных языков, которые вскоре получают государственную аккредитацию и поддержку. Кашкин преподает английский и дублирует на курсах свой переводческий семинар, программу которого он разработал для студентов «воскресшего» ВЛХИ — после ликвидации в 1925 г. Брюсовского института его учебные программы и традиции постарались реализовать на Высших литературных курсах (ВГЛК; существовали до 1929 г., см.: [Кучерская 2023]).

Обучение слушателей курсов языку и методике перевода изначально строилось Кашкиным в тесной связи с обсуждением особенностей творчества английских и американских писателей, с историко-литературными экскурсами, индивидуальными и временными стилевыми характеристиками текстов, что предполагало неизбежный выход в собственно историко-литературное поле. Это хорошо видно на примере его плана-программы занятий в переводческих семинарах 1925–1928 гг., недавно частично опубликованных [Смирнова 2021][4]. Семинарская работа с некоторыми художественными текстами иногда продолжалась из года в год при последовательном расширении ракурса анализа и привлекаемого контекста. Так, разбирать со студентами «Ворона» Эдгара По Кашкин начал еще в первые годы преподавания в ВЛХИ и обращался к нему же уже в Инязе в начале 1930-х, параллельно сам работая как переводчик и литературовед, детально изучая, в том числе, русскую поэтическую рецепцию стихотворения[5]. Слушатели и семинаристы на курсах при ГБИЛ импонировали Кашкину больше, чем аудитория ВГЛК, потому что это были в основном люди с базовым образованием и уже в той или иной мере владевшие английским (особенно в группах специалистов, проходящих госпрограмму повышения квалификации), — можно было больше внимания уделять вопросам художественного стиля, истории американской культуры и литературы. Но на курсах редкие слушатели занимались по несколько лет, поэтому не было возможности выстроить последовательную развернутую программу изучения предметов.

[4] См. также другие аналогичные материалы, сохранившиеся в архиве Кашкина: РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 106–108.

[5] С научными докладами о «Вороне» Кашкин выступал в 1927, 1934 гг.; см., в частности, материалы: РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 111. В 1920-е он анализировал русские переводы стихотворения, в том числе, «по рукописям Брюсова, Пяста и др.».

Полноценно «получить кафедру» в вузе Кашкин смог в 1930 г., когда на основе опыта библиотечных курсов в Москве был создан Институт новых языков, вскоре переименованный в Институт иностранных языков, доцентом которого и стал Кашкин. Он руководил институтскими программами на английском отделении, но проработал недолго и ушел из Иняза, когда в 1934 г. там упразднили переводческое направление подготовки (осталось одно педагогическое). Но за эти годы преподавания Кашкин сумел с успехом реализовать выношенную им к тому времени англо-американистическую программу: из первых студенческих наборов Иняза сформировалась квалифицированная и деятельная команда переводчиков, подготовленных Кашкиным. Кто-то уже был в профессии и сотрудничал с Кашкиным, как, например, слушательница курсов ГБИЛ Нина Дарузес или Ольга Холмская, которая закончила в 1927 г. биофак МГУ, но, увлеченная литературным переводом, сочла необходимым отучиться в Инязе. Ее однокашницами стали Наталья Волжина, Евгения Калашникова, Елена Романова; вместе с Марией Лорие, Верой Топер, Игорем Романовичем, Галиной Прокуниной и некоторыми другими они объединились в Первый переводческий коллектив, в котором Кашкин выполнял роль организатора-наставника и часто — редактора переводов своих коллег. Плодотворная переводческая работа, начиная с 1930-х гг., этого коллектива хорошо известна.

***

Закрытие в 1925 г. Брюсовского института не только заставило Кашкина активизировать литературные и преподавательские подработки, но и глубже погрузило его в академическую среду. Внутренне он к этому уже был готов. На энергичного молодого специалиста, активно занимающегося в ГБИЛ библиографированием англоязычной литературы и проявляющего пристальный интерес к современной словесности Англии и США, обратили внимание «зарубежники» Государственной Академии художественных наук (ГАХН), на заседаниях и в библиотеке которой Кашкин периодически появлялся. Чтобы как-то укрепить его материальное положение и помочь научным занятиям, Кашкину предложили с начала 1926 г. поступить в аспирантуру ГАХН, на что он радостно согласился.

За несколько дней в январе 1926 г. Кашкин подготовил документы для поступления и собрал рекомендации. Высокую оценку его работе и научному потенциалу дали нарком А. Луначарский, директор

Музея революции и председатель секции научных работников при Моссовете С. Мицкевич, одобрительно отозвался о нем председатель подсекции Всеобщей литературы ГАХН И. Гливенко. Отзыв от своего университетского наставника В. Мюллера Кашкин не смог представить «по технической причине», так как маститый англист в эти дни «находился в отлучке в Ленинграде»[6].

В числе поданных в приемную комиссию ГАХН документов (автобиография, научный реферат, который из-за спешки он не успел перепечатать полностью) Кашкин представил и «Сведения о текущей и предполагаемой моей работе»[7], где изложил свое профессиональное кредо. Избрав специальностью английскую филологию и мысля свою роль и место в обществе в качестве специалиста-«англиста», Кашкин «поставил себе целью *всестороннее* овладение предметом, как с точки зрения лингвистической, так и художественно-литературной и обществоведческой». На достижение этой цели он направляет все усилия:

> Работа ради заработка также по возможности увязывалась мною с моей конечной целью: так — переводы, рецензирование и обзоры современной англо-американской литературы; работа в качестве консультанта Нео-филологической библиотеки, руководство английским переводческим практикумом ВЛХИ имени Брюсова, где я, между прочими заданиями, выполнял со своими слушателями работу по карточному библиологическому описанию современной англо-американской литературы; аналогичная работа для Западной Библиографической комиссии ГАХНа; работа в качестве эксперта по англо-американскому отделу Выставки Революционного искусства Запада, организуемой соответствующим кабинетом ГАХНа; разработка по поручению п/с Западной литературы ГАХНа плана работы по изучению современной англо-американской литературы и плана соответствующих сборников; секретарство в «Западе и Востоке», — давали и дают мне возможность овладеть конкретным литературным материалом и вплотную подводят меня к следующей ступени моей работы — к самостоятельному исследовательскому изучению современной англо-американской литературы.

[6] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 280. Л. 4.

[7] Там же. Л. 10–13.

> Работа в иностранных отделах экономических органов также предпринята была мною затем, чтобы хотя теоретически, но по первоисточникам, ознакомиться с общественно-экономическим строем англо-американских стран, на изучении которых я специализировался и в этом роде работы.

Кашкин резюмирует: «Таким образом, со *всех* сторон я старался бить в *одну* точку». Аспирантура и работа в ГАХН должны были привнести важный (научно-академический) элемент в профессиональное само-строительство Кашкина-англиста.

Будучи зачислен в аспирантуру ГАХН, Кашкин активно включился в работу Академии. В 1926 г. он один из основных составителей и переводчиков юбилейной антологии «Революционная поэзия современного Запада» (вышла под редакцией и с предисловием П. Когана в 1927), в которую вошли 28 его переводов: Карла Сэндберга, Эдгара Ли Мастерса, Клода Маккея, Джозефа Фримена, Г.К. Честертона и А. Джиованитти, Д. Крокера (последние под псевдонимом «Стрешнев»). Также он «английский эксперт» комитета ГАХН Выставки Революционного искусства Запада, открывшейся летом 1926 г. в Румянцевской галерее Библиотеки им. Ленина. На опыте этих проектов активизируется работа Кабинета революционного искусства Запада, созданного в ГАХН; занятия Кашкина ведутся как по линии подсекции всеобщей литературы, так и этого кабинета.

В подсекции он выступает с докладами «Современная американская поэзия: Ли Мастерс» с демонстрацией стихотворных переводов (17 февраля 1926), «Американский романтик Кейбл» (6 октября1926), а по программе работ кабинета 12 ноября того же года делает доклад «Социальные поэты послевоенной Америки». «В прениях по докладу приняли участие: С.С. Данашов [= Динамов], указавший на необходимость углубления социальных корней группы рассмотренных поэтов, Е.Л. Ланн, указавший на преувеличенное значение, придаваемое докладчиком творчеству Мастерса»[8]. Это ноябрьское заседание, кроме доклада Кашкина, было знаменательно тем, что на нем в рамках зарубежной подсекции и кабинета оформился «Англо-американский кружок». В печатных бюллетенях ГАХН, насколько мы можем судить, его деятельность как особого структурного подразделения не отражена; тем ценнее сохранившиеся в архиве Академии документы — отчет

[8] Бюллетени ГАХН. М., 1927. Вып. 6–7. С. 15.

о заседаниях кружка за осень 1926 — начало весны 1927 гг. и план его работ на 1927–1928 академический год[9]. К ним прилагался список участников кружка: «инициативная группа» — 1. Кашкин И.А. 2. Анисимов И.И. 3. Динамов С.С. 4. Ланн Е.Л; члены — 5. Шпет Л.Г. 6. Гершензон М.А. 7. Литвинова А.В. 8. Охрименко П.Ф. 9. Левидов М.Ю. 10. Левит Т.М.

Как видим, кружок сформировался в результате кооперации «англистов» ГАХН Кашкина и Ланна с молодыми критиками-марксистами Иваном Анисимовым и Сергеем Динамовым, авторами журнала «На литературном посту», неутомимыми газетно-журнальными рецензентами новинок зарубежной литературы (Динамов писал об английских и американских авторах, полиглот Анисимов — также и о немецких и французских), сотрудниками секции (института) литературы и искусства Коммунистической академии (Динамов был секретарем подсекции революционной и пролетарской литературы Запада, которая оформилась в Комакадемии чуть позже, чем кружок в ГАХН). По закономерной иронии судьбы через три года Комакадемия поглотит ряд структурных подразделений ликвидированной ГАХН, в том числе ее аспирантуру. Интересы Евгения Ланна постепенно сосредоточатся на британской литературе и культуре, а по поводу принципов перевода художественной прозы между ним и Кашкиным в середине 1930-х вспыхнет известная полемика в связи с выходом «Пиквика» Диккенса — первый акт противостояния Кашкина и переводчиков-«буквалистов», к которому в XXI в. вновь оказалось приковано научное внимание (см.: [Азов 2013] и целый ряд глубоких работ других исследователей).

По всей видимости, заседания англо-американского кружка после весны 1927 г. не возобновились. Возможно, Анисимов и Динамов предпочли самореализовываться в Комакадемии и РАНИОН, а Кашкин почти на полгода «выпал» из академического процесса, о чем сам писал так:

[9] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 48. Л. 42–43. Подробная характеристика работ кружка и участия в нем Кашкина представлена нами в специальной статье (в печати), также как и анализ его несостоявшегося диссертационного исследования, над которым Кашкин работал в аспирантуре ГАХН и которое было посвящено «Англо-американской литературе социального протеста, 1890–1920-е», причем от разработки изначально планировавшейся первой (британской) части диссертации он вскоре отказался.

> Во втором семестре 1927/1928 г. моя работа была сорвана тяжелыми семейными обстоятельствами (с трудом остановленный скоротечный процесс легочный у жены, необходимость искать литературный и педагогический заработок в рамках моей специальности (журнал *Our Way*[10], руководство занятиями по художественному переводу и самостоятельные статьи и переводы). Вызванное всем этим переутомление способствовало развитию психического заболевания, которое сделало для меня невозможным какую бы то ни было работу на весь первый семестр 1927–28 г.[11].

Совершенно очевидно, что именно Кашкин был в ГАХН «мотором» американистического кружка и без него собрания прекратились. 30 сентября 1927 г. Ланн выступал на тему «Мироощущение немецкого экспрессионизма»[12], и только после выздоровления Кашкина с начала 1928 г. они вернулись к американским темам:

> Е.Л. Ланн в докладе «Вальдо Фрэнк — вождь молодой Америки» (25/I) охарактеризовал постановку проблемы американской культуры в его романах, композиционные их особенности, фрейдианский их психологизм, а также соотношения творчества писателя с творчеством Жюля Ромэна. Доклад И.А. Кашкина «Литература Северо-Американских С.Ш.» (21/IV) носил общий характер[13].

Но регулярная работа кружка при Кабинете революционного искусства Запада не велась: с одной стороны, наверстывая аспирантскую программу, Кашкин «стремился прежде всего выполнить свой основной план», кроме того — М.Д. Эйхенгольц уехал в заграничную

---

[10] Учебный журнал на английском языке *Our Way: An English magazine of politics, economics, fiction and science*. [Наш путь: английский журнал политики, экономики, литературы и науки]. М.: Центриздат, 1927–1931. Кашкин подбирал для журнала художественные тексты, составлял краткие справки об авторах и примечания (без подписи). В первый же год издания в №№ 1, 2 он, в частности, поместил новеллу Хемингуэя “Matador's Death” и цикл его очерков “Americans at War”; эти публикации оказались забыты в отечественной библиографии американского классика.

[11] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 279. Л. 4.

[12] Бюллетень ГАХН. М., 1927/1928. Вып. 10. С. 21. См. текст: РГАЛИ. Ф. 2210. Оп. 1. Ед. хр. 12.

[13] Бюллетень ГАХН. М., 1928. Вып. 11. С. 35. Текст доклада Кашкина см.: РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 5; работа Ланна о У. Фрэнке и материалы к ней: РГАЛИ. Ф. 2210. Оп. 1. Ед. хр. 10, 11.

командировку, и кабинет остался без руководителя. Организаторские функции взял на себя Кашкин и к осени разработал и утвердил в подсекции уже исследовательскую программу «группы современной западной литературы», включив в план темы работ германистов и романистов ГАХН. Активные академические занятия новейшей зарубежной литературой были прерваны административными атаками на ГАХН, которые усилились уже с весны 1929 г. и вскоре привели к реорганизации и фактической ликвидации Академии. Вновь основным занятием Кашкина становится преподавательская деятельность — теперь в стенах Иняза, а работа над диссертацией и научными статьями уступает место активизации его переводческих трудов.

Сохранившиеся в фондах РГАЛИ подробные лекционно-семинарские планы курса истории литературы США Кашкина 1927–1928 гг., которые впервые публикуются в Приложении, — интересный документ периода становления советской американистики, они дополняют и отчасти корректируют его развернутую статью того же времени «Северо-Американская литература», опубликованную в энциклопедическом словаре Граната[14].

ЛИТЕРАТУРА

Азов 2013 — *Азов А.* Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: ВШЭ, 2013.

Кашкин 1966 — *Кашкин И.* Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк. М.: Худож. лит., 1966.

Кучерская 2023 — *Кучерская М.* Высшие государственные литературные курсы // Зборник матице српски за славистику. Нови Сад, 2023. Т. 103. С. 406–421.

Нечаева 2023 — *Нечаева О.* Высший литературно-художественный институт им. В.Я. Брюсова // Зборник матице српски за славистику. Нови Сад, 2023. Т. 103. С. 389–405.

Рудомино 2005 — *Рудомино М.И.* Книги моей судьбы. Воспоминания ровесницы XX века. М.: Прогресс-Плеяда, 2005.

Смирнова 2021 — *Смирнова М.А.* Из истории становления принципов преподавания художественного перевода в высшей школе: по материалам архива И.А. Кашкина; И.А. Кашкин. Из архивов 1920-х годов // Новации и традиция

[14] *Кашкин И.А.* Северо-Американская литература // Энциклопедический словарь Русского Библиографического Института Гранат / ред. проф. С.Ю. Гамбаров и др. М.: т-во «Бр. А. и И. Гранат и К», 1928. Т. 41. Ч. VI: Северо-Американские Соединенные Штаты. Стб. 491–519.

русской школы перевода / сост., научн. ред. Н.И. Рейнгольд. М.: РГГУ, 2021. С. 121–127, 342–355.

REFERENCES

Azov 2013 — Azov, Andrei G. *Poverzhennye bukvalisty. Iz istorii hudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody*. [*Defeated literalists. From the history of literary translation in the USSR in the 1920s–1960s*]. Moscow: VShE Publ., 2013. (In Russ.)

Kashkin 1966 — Kashkin, Ivan A. *Ernest Heminguei. Kritiko-biograficheskii ocherk* [*Ernest Hemingway. Critical-biographical essay*]. Moscow: Hudozhestvennaia literatura publ., 1966. (In Russ.)

Kucherskaja 2023 — Kucherskaja, Maja A. "Vysshie gosudarstvennye literaturnye kursy." ["Higher State Literary Courses"]. In *Zbornik matice srbski za slavistiku*. Novi Sad, 2023, vol. 103, pp. 406–421. (In Russ.)

Nechaeva 2023 — Nechaeva, Olga. "Vysshii literaturno-hudozhestvennyi institut im. V.Ya. Briusova" ["Higher Literary and Art Institute Named After V.Ya. Bryusov"]. In *Zbornik matice srbski za slavistiku*. Novi Sad, 2023, vol. 103, pp. 389–405. (In Russ.)

Rudomino 2005 — Rudomino, Margarita I. *Knigi moei sud'by. Vospominania rovesnicy XX veka*. [*Books of my Destiny. Memoirs of a 20th Century Age-Mate*]. Moscow: Progress-Pleiada Publ., 2005. (In Russ.)

Smirnova 2021 — Smirnova, Maria A. "Iz istorii stanovleniia principov prepodavaniia hudozhestvennogo perevoda v vysshei shkole: po materialam arhiva I.A. Kashkina" ["From the History of the Formation of the Principles of Teaching Literary Translation in Higher Education: Based on Materials from the Archive of I.A. Kashkina"]; "I.A. Kashkin. Iz arhivov 1920-h godov." ["I.A. Kashkin. From the Archives of the 1920s"]. In *Novacii i tradiciia russkoi shkoly perevoda* [*Innovations and Traditions of the Russian School of Translation*], edited by N.I. Reingol'd. Moscow: RGGU Publ., 2021, pp. 121–127, 342–355. (In Russ.)

© 2024 С.И. Панов, О.Ю. Панова
© 2024 Sergei I. Panov, Olga Yu. Panova

Дата поступления в редакцию: 10.06.2024
Дата одобрения рецензентами: 15.08.2024
Дата публикации: 25.12.2024

Received: 10 Jun. 2024
Approved after reviewing: 15 Aug. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Преподаватель И.А. Кашкин

ПРОГРАММА ЗАНЯТИЙ ПО СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

I. Колониальный период.

(Истоки американской литературы).

1. Теократически-пуританская литература XVII века.

Американский пуританизм как историко-культурный и историко-литературный фактор.

2. Зарождение светской буржуазной литературы.

а) Родоначальник мещанского утилитаризма в С.Ш. — Б. Франклин. Зарождение теории efficiency[1]. Форма нравоучений. Отражение теории Франклина в современной американской литературе — сатиры Вудворда[2].

б) Зарождение периодики.

3. Национально-революционная литература эпохи Войны за независимость.

II. Период формирования самобытной художественной литературы.

1. Нью-Йоркская литературная группировка.

а) Стабилизация городской культуры. Создание литературной среды.

б) У.К. Брайент (W.C. Bryant) как ранний представитель светской пуританской литературы в С.Ш.

2. Вторая колонизационная волна

Рост демократической плутократии, заселение побережья, разрушение поместной системы. Романтико-аристократический протест Ф. Купера (F. Cooper). Anti-Rent trilogy и Leather Stocking series[3]. Опорочение современного Куперу пионера, идеализация XVIII века (рыцарство индейцев, джентльменство аристократов, доблести и верность «естественного человека» Бумпо). Авантюрно-морской роман Купера («Пилот»[4]). Художественная техника Купера (характер описаний и диалогов, тип Бумпо-Гарвей-Лонг Том[5]).

3. Ранний представитель европейской традиции в С.Ш. Вашингтон Ирвинг.

Создание жанра short story (короткого рассказа). Символическое отображение пионерства в рассказе “Rip Van Winkle”. Описательные

Essay Ирвинга[6]. Юмористика Ирвинга: Knickerbocker History[7]. Язык Ирвинга. Astoria[8]. Ирвинг на службе у буржуазии.

Тексты для занятий:

1). По сравнительному анализу переводов и подлинников; 2) по изучению эволюции переводческой техники и языка и редакционной обработки переводимого текста; 3) для историко-литературных и историко-культурных параллелей.

I.1. Характеристику пуритан смотри:

Macolay. Critical and Historical Essays. Essay "Milton"[9].	Маколей. Полн. собр. соч. изд. Тиблена. П-б. 1860, т. 1 (ст. Мильтон).
W. Scott. Woodstock.	В. Скотт. Вудсток (разн. изд.) — особенно главы: 8, 9, 37; 11–12; 23, 24, 25 и 33.

I.2.

а) B. Franklin. Autobiography (A Scheme of Moral Perfection и др. главы 2-й части). B. Franklin. The Way to Wealth. Father Abraham Speech[10]. Woodward. Bunk. Bread and Circuses.	Франклин. Правила руководствующие к лучшей нравственности. СПб. 1825. Франклин. Учение Ричарда Добродушного, или Способ платить налоги. М. 1830. Ребельский. Азбука умственного труда. М. 1927[11]. — Вудворд. Вздор. Хлеба и Зрелищ (в изд. ГИЗ, а посл. и в изд. Мысль).
б) Еженедельник Saturday Evening Post[12] (Библ. Иностр. лит. Главнауки).	

II.1.

Bryant. Thanatopsis. To a Waterfowl.	

II. 2.

F. Cooper. Обязательно: Leather Stocking Series: Dearslayer. Last of the Mohicans. Pathfinder. Pioneers. Prairie. Желательно: Pilot. Spy. The Wept of Wish-Ton-Wish[13]. Anti-Rent Trilogy: Satanstoe. Chanbearer. Redskins.	Ф. Купер. Иллюстр. Собрание романов (36 книг). Сойкин. 1913. — Кожаный чулок (серия из 5 романов). Берлин, изд. Гржебина. 1923. Переводы [И.И.] Введенского (40-х годов) под ред М. Горького и др. — Полное собр. сочинений под редакцией Н. Могучего. М. ЗИФ 1927, тт. I–VII. — Прерия. М.: Молодая гвардия 1927. — Поселенцы. СПб. 1832. — Лоцман. СПб. 1832, пер. Сорокина. — Собрание сочинений. СПб. Вольф. 1910, пер. Коковцева (60-х годов).

II.3.

W. Irwing.1-st Sketch Book (особенно “Rip Van Winkle”). — Alhambra. Knickerbocker History of New York. — Tales from the Sketch Book with an Introduction by H. Hoveloque. H. Didier. Paris. 1922.	

III. Литературный расцвет середины XIX века.

1. Стабилизация американского государства и буржуазной интеллигенции. — Попытки абстрактного построения американской духовной культуры. — Трансценденталисты.

2. Эмерсон. Поздний представитель теократии и интеллектуальной аристократии.

Теория самобытной американской культуры и авторитарной, верящей в себя, критически мыслящей личности, эту культуру утверждающей (self-reliance). Эмерсон — идеолог крепнущего класса «Бостонцы»[14].

3. Торо. Романтическое пионерство (идеи Руссо, «Кожаный Чулок»).

Анархо-индивидуалистический протест против городской культуры и империалистического государства. — Культ природы («Вальден» [Уолден]). — «Дневники» и социальные памфлеты Торо.

4. Э. По. Зарождение богемы. Романтически-эстетский протест По против скудости и нетерпимости американской культуры и тяготение его к Короне[15]. — По — зачинатель ряда литературных жанров. — По в мировой литературе.

5. Развитие морских сношений.

Авантюрно-романтический протест Германа Мельвила.

6. Кризис пуританского мировоззрения. Мятежный пуританин Н. Готорн (N. Hawthorne)

7. Аболиционистские и производственные произведения Уиттира [Уиттьера] (Whittier) и Бичер Стоу (Beecher Stowe).

8. Стабилизация буржуазно-интеллигентской литературы «эпигонов-Бостонцев», тяготеющих к европейской традиции.

«Брамины»[17]. Литературная гегемония Новой Англии и их социальная и культурная изоляция и беспочвенность.

а) Лонгфеллло. Индейский эпос. Переводы.

б) Лоуелл [Джеймс Рассел Лоуэлл] (J.R. Lowell). Литературная сатира (“Fable for Critics”, “Biglow Papers”[16]).

в) Гольмс [Оливер Уэнделл Холмс] (O. Holmes).

г) Переводчики европейских классиков.

IV. Всеамериканский период.

(All American Period)

1. Уот [Уолт] Уитмен. Художественное воплощение теории self-reliance Эмерсона в свете новой социальной идеи. Оптимизм создателя Грядущей Демократии. Машина как орудие раскрепощения человека. Создание новых форм поэтического выражения для нового человека.

2. Областники-демократы.

а) Третья колонизационная волна на Дальний Запад.

Калифорнийские рассказы Брет Гарта и Марка Твэна [Твена]. Пионерская юмористика и пионерское восприятие европейской культуры (Innocents Abroad[18]). Увлечение жанром short story.

б) Областной реализм Марка Твэна. Эпический тип Гека Финна.

V. Период создания массового литературного товара

1. Зарождение после Междоусобной войны[19] капиталистического индустриализма. Снижение и стандартизация литературного рынка и товара. Массовая желтая пресса, массовый толстый журнал (magazine) и массовая популярная литература(dime novel[20]).

2. Приспособление большой литературы к требованиям литературного рынка. Мертвящее влияние «Браминов».

а) Псевдо-реалистический роман Гоуэллса [Хоуэллса] (Howells)

б) Псевдо-романтический роман 1890-х годов (Крофорд — Crawford[21])

3. Литературные проявления протеста против обезличивающей стандартизации и культурного снижения.

а) Пессимистическая сатира Марка Твэна.

б) Социальная сатира и отображение объективных ужасов у Амброза Бирса.

в) Социальная утопия Беллами[22].

г) Идеологический и территориальный побег[23]. Побег Генри Джемса.

VI. Период расчищения почвы.

1. Предшественники американского натурализма.

а) Хэмлин Гарланд (Hamlin Garland)

б) Стивен Крэйн (Stephen Crane)

в) Франк Норрис (Frank Norris).

Преподаватель И.А. Кашкин

II КУРС
ПРОГРАММА ПО СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1. Истоки Северо-Американской литературы. Американский пуританизм и теократически-пуританская литература XVII века. Зарождение светской буржуазной литературы. Франклин.

2. Зарождение американского романа. Романтико-аристократический протест Купера.

3. Литературный расцвет начала XIX века. Зарождение short story — Ирвинг. Примирение идеалистических теорий с утилитарной практикой — Эмерсон и трансценденталисты.

4. Литературные протестанты:

а) Представитель литературной богемы — Э. По

5. б) Опрощенство Торо

в) Критика пуританизма у Готорна

г) Авантюрная романтика Мельвиля.

6. Литература аболиционизма — Уиттир, Бичер Стоу, либерально-интеллигентская группировка «Браминов» (Лонгфелло и др.).

7. Уитмэн.

8. Областники демократы — Брэт Гарт и ранний Твэн.

9. Период создания массового литературного товара. Стандартная периодика. Эпигоны «Браминов». Оптимистический роман (Гоуэллс) и новелла. Утопия Беллами.

10. Пессимистическая сатира Твэна и Бирса. Эстетическая критика действительности у Генри Джемса.

11. Предшественники натурализма: Норрис, Крейн, Гарлэнд.

12. Биологический натурализм Дрейзера.

13. Переоценка социальных ценностей. Аристократ-социалист Эптон Синклер (его романы и памфлеты).

14. Джэк Лондон. Его романтическая экзотика и социальные темы.

15. Новелла О. Генри.

16. «Поэтическое Возрождение»[24].

17. Социальная сатира. Синклер Льюис, Вудворд.

18. Идеологические и эстетические искания модернистов. Аристократическая сатира Кэбелла [Кейбелла][25]. Правдоискательство Шервуда Андерсона. Эстетизм Уолдо Фрэнка. Декадентский тупик экспатриированных писателей — психоаналитиков[26].

19. Литературные группировки радикальной интеллигенции. Группа «Массы — Освободитель — Новые Массы»[27]. Дос Пассос. Аш. Фримэн[28].

20. Зачатки пролетарской литературы. Писатели-негры (Мак Кэй и др.). Намечающаяся литературная реакция (Хэмингуей и др.).

ЛИТЕРАТУРА:

Удовлетворительной истории Северо-Американской литературы на русском языке нет. Общие линии намечены в марксистской схеме краткой статьи Фриче «Американская литература» в БСЭ и в статье Кашкина «Литература Соединенных Штатов» в Энциклопедическом словаре Граната т. XLI часть VI 1928 г.

Фактические данные о раннем периоде Северо-Американской литературы можно найти в устарелых книгах Зин. Венгеровой «Американская литература» в вып. 9 и 10 т. III «Истории западной литературы» изд. «Мир», Москва 1914 г. и переводной книжке В. Трент и Дж. Эрскин «Великие Американские писатели», изд. Певина. СПб. 1914, 143 стр. (Франклин – М. Твэн)[29]. Оба обзора и, в особенности, последний, дают главным образом биографические сведения.

Главные тексты, привлекаемые к проработке, указаны в подробной программе занятий, которая будет размножена для слушателей курса. Для образца прилагаются первые две главы курса.

Литература на английском языке и тексты на русском языке, помеченные 1) и 2) рассчитаны, главным образом, на слушателя, предполагающего работать в классе художественного перевода по английскому отделению.

Преподаватель И.А. Кашкин

III КУРС
ОБЗОР НОВЕЙШЕЙ ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
АНГЛО-САКСОНСКИЕ СТРАНЫ

АНГЛИЯ

1. Писатели викторианцы. Переоценка ценностей в английской литературе конца XIX века.

1. Сэмюэль Бэтлер.

2.Томас Гарди.

3.Бернард Шо.

4. Авантюрно-психологический жанр Стивенсона и Конрада.

5.Киплинг.

6. Социальный роман и новелла Голсуорси и Бэннета.

7. Социальная сатира и социальный детектив у Честертона и Беллока.

8. Уэллс.

9. Мейсфилд. Поэты Георгианцы.

10. Писатели модернисты. Д. Лоренс. Джойс.

11. Писатели из рабочей среды. Хайд, Уэлш, Мак Гилл, О'Флагерти, ранний Лоренс и др.

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ

1. Конец XIX века в американской литературе. Предшественники натурализма: Норрис, Крейн, Гарлэнд.

2.Биологический натурализм Дрейзера.

3. Переоценка социальных ценностей. Аристократ-социалист Эптон Синклер (его романы и памфлеты).

4.Джэк Лондон. Его романтическая экзотика и социальные темы.

5. Новелла О. Генри.

6. «Поэтическое Возрождение».

7. Социальная сатира. Синклер Льюис. Вудворд.

8. Идеологические и эстетические искания модернистов. Аристократическая сатира Кэбелла. Правдоискательство Шервуда Андерсона. Эстетизм Уолдо Фрэнка. Декадентский тупик экспатриированных писателей — психоаналитиков.

9. Литературные группировки радикальной интеллигенции. Группа «Массы — Освободитель — Новые Массы». Дос Пассос. Аш. Фримэн.

10. Зачатки пролетарской литературы. Писатели-негры (Мак Кэй и др.). Намечающаяся литературная реакция (Хэмингуей и др.).

Обзор сопровождается максимально-возможным количеством текстовых иллюстраций из числа имеющихся (и специально вновь выполненных) переводов.

ЧЕРНОВИКИ ЛЕКЦИЙ

Лекция 1

Уолт Уитмен (1819–1892). Предтеча. Призыв подлинной демократии индустриализма, освобождения личности, к подлинной полной жизни. Новая форма выражения.

Ответ: фин[ансовая] олигархия. Стандартизирующая индустрия. Выродившийся косный пуританизм.

Перепевы европейских. форм. *Leaves of the Grass* (1855, 1892). *Drum-Taps* (1865). *Democratic Vistas* (1871) — обозревает ту демократию, которая его окружает

Лекция 2

All American Pioneers.

Брет Гарт (1838–1902). Калифорнийские скитанья — в [18]50 г. 1871 г. — возвращение в Нью-Йорк. *The Luck of Roaring Camp* (1870). *The Outcast of Poker Flat*.

Лекция 3

All American Pioneers.

Самюэль Клеменс (1835–1910). Hannibal, Missouri. Фигура на переломе. От пионерства через подчинение стандарту (Хоуэллс) к мизантропии. *Life on Mississippi* (1882). *Gilded Age* (1873). *Jumping Frog* (1867). *Tom Sawer* [*Sawyer*] (1786). «Принц и нищий» (1882). «Гек Финн» (1884). *Connecticut Yankee* (1889). *Puddin'head Wilson* (1894). Типичный янки со всеми слабостями, видел недостатки, но и огрызался на иностранцев, хуливших С.Ш.

Mark Twain wrote in the fashion of all great autochtons as if his native land were the center of the world. Синтетический образ пионерской Америки — крепкий мужественный парень с мозгами невежественного ребенка. Гек Финн — эпический герой Америки.

Лекция 4

Вильям Дин Хоуэллс (1837–1920). Decorous flower of H. James. Самоучка, литературное мастерство. Большая дорога — литературные магазины [журналы]. Последовательный реализм дня.

[И.А. Кашкиным выписан ряд цитат из американских и французских источников:]

He worked flawlessly but never quite supremely.

The sin of too much gentleness.

Not quite as a Puritan or a pedant Howells nonetheless employs an official and respectable realism.

L'homme moyen; le cult de respectabilité a remplace les fortes convictions.

L'optimisme lui ce enleve le example d un grand talent deformi par le puritanisme.

Деградирующий капитализм. *The Modern Imposter* (1882). *The Rise of Silas Lapham* (1884) — self-made man. *A Hazard of New Fortunes* (1889).

ПРИМЕЧАНИЯ

Публикуется по: РГАЛИ. Ф. 2854. Оп 1. Ед. хр. 107. Л.45–53об. Машинопись. Орфография и написание имен собственных сохранены, современные написания в случае необходимости указаны в квадратных скобках, как и пропущенные или сокращенные слова.

[1] «Рационалистическая и утилитарная проповедь Франклина, подкрепленная его авторитетом, оказала большое влияние на выработку идеалов современного американца с его культом efficiency (работоспособность, производительность) и утилитарной деловитости» (*Кашкин И.А.* Северо-Американская литература // Энциклопедический словарь Русского Библиографического Института Гранат / ред. проф. С.Ю. Гамбаров и др. М.: Т-во «Бр. А. и И. Гранат и К», 1928. Т. 41. Ч. VI: «Северо-Американские Соединенные Штаты». Стб. 493. Далее все ссылки на этот источник даются с обозначением «Гранат» и указанием столбцов).

[2] Уильям Вудворд (William E. Woodward, 1874–1950) — журналист, писатель, биограф, автор биографий «Джордж Вашингтон: образ и человек» (*George Washington: Image and Man*, 1926), «Знакомьтесь: генерал Грант» (*Meet General Grant*, 1928), сатирических романов «Вздор» (*Bunk*, 1923), «Лотерея» (*Lottery*, 1924), «Хлеба и зрелищ» (*Bread and Circuses*, 1925). В 1920-е гг. романы У. Вудворта были изданы в СССР:

Вудворд В. Лотерея / пер. с англ. А.В. Кривцовой, ред. и предисл. Е. Ланна. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927.

Вудворд В. Вздор / пер. с англ. С.А. Полякова и Л.И. Некрасовой под ред. Е. Ланна. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927.

Вудворд В. Хлеба и зрелищ / пер. с англ. В.П. Стелецкого. Л.: Мысль, 1927.

Вудворд В. Хлеба и зрелищ / пер. с англ. А.В. Кривцовой, предисл. Е. Ланна. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927.

Во вступительном очерке к роману «Хлеба и зрелищ» Е. Ланн пишет о Вудворде как о потомке пионеров, социалисте, «современном Твэне», «горьком сатирике» (с. 27), вписывает его в великую европейскую сатирическую традицию (Свифт, Бомарше, Франс) и подчеркивает его симпатии к Советскому Союзу: «Радикальные его взгляды не могли не привести его к “Обществу друзей Советской России”. Членом этого общества он состоит и по окончании книги о Гранте предполагает приехать в СССР — приехать надолго» (с. 28).

[3] Трилогия о Войне антиренты. — В 1845–1846 гг. Ф. Купер создал трилогию «Хроники Литтлпейджей» (*Littlepage Manuscripts*) о борьбе фермеров на территории современного штата Нью-Йорк против правил аренды, которые были установлены прежними, голландскими землевладельцами. Отказ выплачивать грабительскую, по мнению фермеров, арендную плату начался с митингов, переросших в погромы; кульминацией движения стала Антиарендная война или Война антиренты (1839–1845). Первый роман «Сатанстоэ, или Хроники Литтлпейджей. История из колониальных времен» (*Satanstoe, or, The Littlepage Manuscripts, a Tale of Colony*, 1945) посвящен Корнелиусу Литтлпейджу, который

в 1758 г. переселился на неосвоенные территории к северу от Олбани, чтобы освоить участок земли в 20 тыс. акров, купленный у индейцев за 215 долларов. Второй роман «Землемер, или Хроники Литтдпейджей» (*The Chainbearer, or, Littlepage Manuscripts*,1845) рассказывает о сыне Корнелиуса Мордаунте Литтлпейдже, в 1784 г. продолжившем движение на север, и его противостоянии со сквоттерами на этих территориях. В третьем романе «Краснокожие или Индейцы. Последняя хроника Литтлпейджей» (*The Redskins, or, Indian and Injin: Being the Conclusion of the Littlepage Manuscripts*, 1846) внук Мордаунта Хью Литтлпейдж в 1845 г. возвращается из Европы и ведет борьбу с погромщиками, которые выдают себя за протестующих против аренды фермеров.

Пенталогия о Кожаном Чулке — самый знаменитый романный цикл Ф. Купера о траппере Натаниэле (Натти) Бампо: «Пионеры или у истоков Саскуиханны» (*The Pioneers; or, The Sources of Susquehanna*, 1823), «Последний из могикан. Повесть о 1757 годе» (*The Last of the Mohicans: A Narratives of 1757*, 1826), «Прерия» (*The Prairie*, 1827), «Следопыт или На берегах Онтарио» (*The Pathfinder; or, The Inland Sea*, 1840), «Зверобой или Первая тропа войны» (*The Deerslayer; or, The First Warpath*, 1841).

[4] «Лоцман или Морская история» (*The Pilot: A Tale of the Sea*, 1824) — морской роман Ф. Купера, действие которого происходит во время Войны за независимость североамериканских колоний. Прототипом главного героя мистера Грея стал шотландский моряк и виргинский плантатор, герой Войны за независимость Джон Пол Джонс.

[5] Натаниэль (Натти) Бампо — главный герой пенталогии о Кожаном Чулке. Гарви Бёрч — главный герой одного из самых известных романов Ф. Купера «Шпион, или Повесть о нейтральной территории» (*The Spy: A Tale of the Neutral Ground*, 1821). Лонг Том, Том Коффин (Long Tom Coffin) — герой романа «Лоцман».

[6] Очевидно, имеются в виду прежде всего сборники «Сальмагунди» (*Salmagundi; or The Whim-whams and Opinions of Launcelot Langstaff, Esq. & Others*, 1807–1808) и «Альгамбра» (*Tales of the Alhambra*, 1832); возможно, также «Письма Джонатана Олдстайла, джентльмена» (*The Letters of Jonathan Oldstyle, Gent.*, 1802).

[7] «История Нью-Йорка от сотворения мира до конца голландской династии, рассказанная Дидрихом Никербокером» (*Humorous History of New York from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty, by Diedrich Knickerbocker*, 1809) — произведение Вашингтона Ирвинга, приписанное им голландскому джентльмену Дидриху Никербокеру, ироническое повествование об истории голландской колонии Новый Амстердам, полное намеков на современную автору политическую и социальную жизнь США. «История Нью-Йорка» была высоко оценена В. Скоттом, Ч. Диккенсом, С. Кольриджем, много раз переиздавалась в США, была опубликована в Лондоне (1820) и переведена на ряд иностранных языков в 1820-е гг.

[8] «Астория» (*Astoria; or, Anecdotes of an Enterprise Beyond the Rocky Mountains*, 1836) — документальная повесть Вашингтона Ирвинга о путешествии

в Скалистые горы, штат Орегон, где находится предприятие «Астория», о золотой лихорадке, торговле мехами и бизнесе, которые в Канаде ведут французские, американские, российские предприниматели, об отношениях с коренным населением.

[9] Изданный в 1843 г. сборник критических статей лорда Томаса Бабингтона Маколея (Thomas Babington Macaulay, 1800–1859), британского историка, писателя, поэта, политика из партии вигов, включал статьи, публиковавшиеся в журнале *Edinburgh Review*, из которых первой была статья “Milton” («Мильтон», 1825). Статьи Т. Маколея получили высокую оценку, хотя его критиковали за приверженность виговской концепции истории.

[10] «Путь к богатству или Проповедь отца Авраама» (*The Way to Wealth, or, Father Abraham's Sermon*, 1758) — сочинение Б. Франклина, составленное из советов и высказываний, вошедших в «Альманах Бедного Ричарда», которым Франклин придал форму проповеди пресвитерианского проповедника. Советы и афоризмы в основном посвящены этическим вопросам и принципам экономии и бережливости.

[11] *Ребельский И.В.* Азбука умственного труда: как читать, слушать, как готовиться к докладу. М.: Ком. ун-т им. Я.М. Свердлова, 1926. 106 с. Книга неоднократно переиздавалась в 1920-е гг. Иосиф Вениаминович Ребельский (1894–1949), врач-психиатр, психолог, педагог, преподаватель и работник сферы образования, был автором ряда книг, в том числе посвященных вопросам самообразования, организации и гигиены умственного труда. Очевидно, образец руководства по научной организации (умственного) труда (НОТ) был включен в список литературы в связи с тем, что И.А. Кашкин подчеркивал роль Б. Франклина в создании этой системы и характеризовал его как предшественника тейлоризма: «Бенджамин Франклин (1706–1790) также известен своей “Автобиографией” (1771–88), в которой дается, между прочим, обоснование своеобразного НОТ’а, преследующего рационализацию как матерьяльных, так и моральных сторон человеческой деятельности» (Гранат: 493).

[12] Журнал *Saturday Evening Post* (осн. 1821) начал печататься в Филадельфии в той же типографии, что и газета Б. Франклина *Pennsylvania Gazette* (1728–1800). *Saturday Evening Post* позиционировал себя как издание, продолжающее традиции, заложенные Б. Франклиным. Иллюстрированный журнал *Saturday Evening Post* отличался разнообразием содержания: он публиковал новости, редакционные статьи, публицистику, художественную литературу, поэзию, юмор.

[13] Роман Ф. Купера «Долина Виш-тон-Виш (*The Wept of Wish-Ton-Wish*, 1829) повествует об эпохе первых поселенцев, вынужденных сражаться с первозданной природой и коренными жителями нового континента. Главный герой романа Марк Хиткот, религиозный диссидент, набожный и бесстрашный колонист, мужественно борется с трудностями жизни на фронтире, стараясь создать дом для себя и своей семьи на новом месте.

[14] Центрами трансцендентализма были Бостон и Конкорд. Бостон, «американские Афины», считается местом, где в 1836 г. родился «трансцендентальный клуб», начинавшийся со встреч группы новоанглийских интеллектуалов у уни-

тарианского проповедника Джорджа Рипли, ставшего основателем утопической колонии Брук-фарм. Р.У. Эмерсон и несколько крупных унитарианских проповедников и мыслителей-трансценденталистов окончили в Бостоне публичную латинскую школу. Трансцендентализм был тесно связан с унитаризмом, доминирующим религиозным движением в Бостоне в начале XIX в., утвердившимся в Гарвардском университете в 1800-е гг. Акцент унитаризма на свободе совести, ценности интеллекта, терпимости к инакомыслию, отсутствии догматизма роднили его с трансцендентализмом.

[15] Вероятно, под «тяготением к (британской) Короне» имеются в виду политические взгляды По (его резкая критика джефферсоновской идеи демократии), его чувство принадлежности к культуре аристократической Виргинии (где все еще сохранялись традиции лоялизма и «англофильство»), а также важность британского наследия в семейной истории, воспитании и биографии Э. По. Мать писателя родилась и провела первые десять лет жизни в Англии, отец был шотландского-ирландского происхождения, отчим Джон Аллен родился и воспитывался в Эрвине (округ Норт-Эршир, Шотладния) и принадлежал к кругу шотландских и английских купцов Ричмонда. Сам Э. По провел значительную часть своего детства в Англии, учился там в школе (1815–1820), бывал в Шотландии.

[16] «Басня для критиков» (*Fable for Critics*, 1848) — большая сатирическая поэма Джеймса Рассела Лоэулла (1819–1891), построенная как беседа Аполлона-Феба с критиком о современной поэзии. В сатире сравниваются европейские и американские поэты, даются иронические характеристики множеству авторов, как ныне известных (Брайант, Купер, По, Эмерсон), так и позабытых (Натаниэль Паркер Уиллис, Корнелиус Мэттьюз и др.). «Записки Биглоу» (*Biglow Papers*. Part I — 1849. Part II — 1867) ——двухчастный цикл сатирических стихотворений Дж.Р. Лоуэлла. Цикл построен как ряд писем новоанглийского фермера, «янки» Осии Биглоу, в которых он высказывается по вопросам политики, культуры, морали, выражает свое мнение о разных сторонах общественной жизни США в период войны с Мексикой, о дебатах по поводу рабовладения и Гражданской войны. В письмах, имитирующих диалект сельской Новой Англии, по замыслу автора, должна быть представлена точка зрения «рядового американца» на основные проблемы современности.

[17] «Бостонские брамины» (Boston Brahmins) — шутливое определение, предложенные Оливером Уэнделлом Холмсом в 1861 г., и иронически подчеркивающее авторитет и влиятельных бостонских протестантских семей, чья генеалогия восходила к первым колонистам. Эти круги позиционировали себя как интеллектуальная и культурная элита Новой Англии, да и всей страны. Знаками принадлежности к «касте браминов», помимо генеалогии, были также новоанглийский акцент и диплом Гарварда.

[18] «Простаки за границей, или Новый Путь паломника» (*The Innocents Abroad, or, The New Pilgrim's Progress*, 1869) — положившая начало литературной карьере Марка Твена юмористическая хроника путешествия американцев в Старый Свет, в основу которой легли впечатления автора от полугодичного плавания на пароходе «Квакер-сити» по Европе и Святой земле (Палестина) в обществе соотечественников.

[19] Имеется в виду Гражданская война в США 1861–1865 гг.

[20] Dime novels (от dime — десятицентовая монета) — широко распространившиеся в США на рубеже XIX–XX вв. дешевые сериальные издания популярной беллетристики в бумажных обложках.

[21] Фрэнсис Мэрион Крофорд (Francis Marion Crawford, 1854–1909) — плодовитый американский писатель-прозаик. Действие его романов часто происходит в Италии (где он родился и провел раннее детство, а затем учился в университете в Риме), на Востоке или переносится в разные исторические эпохи. Романы Крофорда отличались большим тематическим и жанровым разнообразием (исторические, приключенческие, фантастические, неоготические, спиритические, криминальные и др.).

[22] Эдвард Беллами (Edward Bellamy, 1850–1898) — публицист, мыслитель-социалист, автор социально-утопических романов, из которых самым известным стал «Взгляд назад» (*Looking Backward 2000–1887*, 1888); в нем герой попадает из современного ему Бостона 1887 г. в Бостон 2000 г.

[23] Под «идеологическим и территориальным побегом» имеется в виду феномен американских экспатриантов в Европе на рубеже XIX–XX вв.; крупнейший представитель этой волны — Генри Джеймс.

[24] «Поэтическое Возрождение» — период обновления и расцвета американской поэзии в 1910–1920-е гг. после периода «затишья» 1880–1900-х гг. Начало «Поэтического Возрождения» принято отсчитывать от выхода первого номера журнала *Poetry* (1912), созданного в Чикаго Г. Монро. В числе ключевых фигур Поэтического Возрождения И.А. Кашкин в своих статьях 1920-х гг. называет Эзру Паунда, Эми Лоуэлл, имажистов, Роберта Фроста, Эдвина Арлингтона Робинсона, Т.С. Элиота (см. Гранат: 512).

[25] Джеймс Брэнч Кейбелл (James Branch Cabell, 1879–1958) — писатель-южанин, родился в богатой «аристократической» виргинской семье, большую часть жизни прожил в Ричмонде. Один из создателей жанра фэнтези. Его произведения высоко ценили многие знаменитые современники — Г.Л. Менкен, С. Льюис, Э. Уилсон, хотя нередко в его адрес звучали обвинения в эскапизме, отходе от действительности. В то же время в его творчестве сильна ироническая и сатирическая струя, как, например, в одном из самых известных его романов «Юрген или Комедия справедливости» (1919).

[26] К категории «писателей-психоаналитиков» И.А. Кашкин относил Шервуда Андерсона, Флойда Делла, Гертруду Стайн, Уильяма Карлоса Уильямса («Кора в аду»), Эрнеста Хемингуэя (с его «мужественным примитивом», характерным для сборников рассказов «В наше время», «Мужчины без женщин» и романа «Фиеста»), Роберта Макалмона (Robert Mcalmon, 1896–1956), Гертруду Бисли (Gertrue Beasley, 1892–1955) — автора неоднозначно воспринятой феминистской автобиографии «Мои первые тридцать лет» (*My First Thirty Years*, 1925), Джона Херрманна (John Theodore Herrmann, 1900–1959), чей первый роман «Что происходит» (*What Happens*, 1926) был запрещен в США как непристойный, а его автор подвергнут судебному преследованию. (см. Гранат: 515–516).

[27] Имеется в виду круг левых писателей, критиков, журналистов, сложившийся вокруг названных И.А. Кашкиным журналов: *The Masses* (1911–1917, осн. социалистом Питом Вретом), ставший центром притяжения левой богемы Гринвич-Виллидж; *The Liberator* (1918–1924), созданный Максом Истменом (Max Eastman, 1883–1969) и его сестрой Кристал Истмен; марксистский прокоммунистический *The New Masses* (1926–1948). Среди литераторов этого круга И.А. Кашкин выделял Джона Рида, Флойда Делла, Майкла Голда, Карла Сэндберга, Клода Маккея, Джозефа Фримена, а также Шервуда Андерсона, Джона Дос Пассоса, Натана Аша (см. Гранат: 516–517).

[28] Натан Аш (Nathan Asch, 1902–1904) — польско-американский писатель еврейского происхождения, уроженец Варшавы, переехавший с семьей в США в 1915 г. В 1920-е гг. при поддержке Хемингуэя и Паунда Аш вошел в американские литературные круги. Его первый получивший известность роман *The Office* (New York: Harcourt & Brace, 1925) был переведен Кашкиным (под псевдонимом) на русский язык (*Аш Н.* Контора / пер. с англ И. Стрешнева. М.: Круг, 1927), выпущен с предисловием Кашкина (сс. 5–12) и вступительной статьей Дж. Фримена (сс. 13–22). Джозеф Фримен (Joseph Freeman, 1897–1965) — писатель, критик еврейского происхождения, уроженец Полтавской губернии, эмигрировавший с семьей в США в 1904 г. Член Компартии США Наиболее известен как редактор прокоммунистических журналов *The New Masses* (1926–1929, 1931–1933, 1936–1937) и *The Partisan Review*, в 1926–1927 гг. был московским корреспондентом *The New Masses*.

[29] И.А. Кашкин рекомендует студентам следующую критическую литературу по курсу:

Фриче В. Американская литература // Большая советская энциклопедия / гл. ред О.Ю. Шмидт. М.: Сов. энциклопедия, 1926. Стб. 459–463. Т. 2: «Аконит–Анри».

Кашкин И.А. Северо-Американская литература // Энциклопедический словарь Русского Библиографического Института Гранат / ред. проф. С.Ю. Гамбаров и др. М.: Т-во «Бр. А. и И. Гранат и К», 1928. Т. 41. Ч. VI: «Северо-Американские Соединенные Штаты». Стб. 491–519.

Венгерова З. Глава VIII. Американская литература // История западной литературы (1800–1910 гг.) / ред. Ф.Д. Батюшкова. М.: Мир, 1914. Т. 3: «Эпоха романтизма». С. 288–327.

Содержание:

Подготовительный период американской литературы. XVII век: влияние пуритантства. Коттон Матер. Утилитарно-политические течения XVIII в. Б. Франклин. И. Эдвардс. Оживление литературной жизни на рубеже XIX в.

Девятнадцатый век. Основные черты американской литературы XIX в.

А. Основатели американской национальной литературы. Ч.Б. Броун. В. Ирвинг. Ф. Купер. Последователи Купера (В.Г. Симмс, Г. Мельвиль). Начинатель американской поэзии В.К. Брайнт.

В. Трансцендентализм и его представители. Унитарианизм как предшественник трансцендентализма. Философские основы трансцендентализма.

Практическое осуществление идей трансцендентлизма. Р.В. Эмерсон, Г.Д. Торо, М. Фуллер, А. Алькотт. Другие последователи трансцендентализма.

С. Н. Гоуторн, Г. Лонгфелло и писатели эпохи освободительной войны. Н. Гоуторн как глава неопуританского движения. Г.У. Лонгфелло. Писатели эпохи освободительной войны: Дж.Г. Уитьер, Дж.Г. Лоуэль, О.В. Гольмс, Г. Бичер-Стоу.

В этом же томе помещена написанная В. Брюсовым глава IX «Эдгар По» (с. 328–344)

Трент В., Эрскин Дж. Великие американские писатели. СПб.: П.И. Певин, 1914. 144 с.

Содержание: гл. 1: Франклин, Брокден Браун, Ирвинг; гл. 2: В.К. Брайянт; гл. 3: Дж. Ф. Купер; гл. 4: Г. Хоторн; гл. 5: Э.А. По; гл. 6: трансценденталисты (Эмерсон, Торо, Фуллер); гл. 7: поэты Новой Англии; гл. 8: Г. Бичер-Стоу; гл. 9: У. Уитман; гл. 10: Брет Гарт и Марк Твен.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Преподаватель И.А. Кашкин

КУРС ПО СЕВЕРОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПРАКТИКУМ (1928)

Practicum I. 28 января 1928 г.

Задачи переводчика: 1) ознакомление с писателями 2) общие культурные сведения и знание среды.

Важно изучение выбранных авторов и изучение культурной среды. Старые тексты американской литературы живы до сих пор, они до сих пор являются живыми, или идеологическими учителями, как, например, Франклин. Сравнение текстов современных и старых писателей дает возможность рассмотреть, как эволюционировал стиль.

Задача нашего Практикума:

1) составить подробную библиографию авторов, отыскивать произведения, критику и переводы;

2) дать справочник, который может служить практическим руководством. Попутно приобретение общих знаний по американской литературе, которая хорошо отражает рост американской культуры.

Американская литература выбрана из-за компактности: она зародилась и выросла на протяжении двух веков, она вводит в понимание американского народа и укладывается в рамки современного языка. Американская литература ищет напряженнее, чем английская; она живее и сумбурнее.

Истоки и I период американской литературы. Американская литература зародилась в знаменательную эпоху. Первое произведение относится к 1608 г. Cap[itan] Smith: True Relation about Virginia [Капитан Смит. «Достоверное сообщение о Виргинии»][1]. Это время было кульминационным пунктом Возрождения, когда появились самые известные произведения этой поры. Шекспир уже переходил к старческой поре, все его главные произведения были уже написаны. В эту пору, когда намечалась первая революция, и появилась новая литература.

Ренессанс и гуманизм были протестом против средневековья с его схоластикой. Новым был протестантизм в широком смысле слова и начало аналитической науки. Протестантизм сокрушил схоластику средневековья, но сохранил общую религиозную устремленность; он создал культ моральных форм, отрекшись от красоты. Это и был пуританизм в английском преломлении. Пуританин долгое время был неприятным человеком для английской традиции, он ко всему хочет подойти или с точки зрения здравого смысла, или Библии. Аристократизму претило опрощенчество пуритан. После революции и реставрации была страшная реакция против пуританской сдержанности. У англичан создалась традиция осмеяния пуританства.

Вышли «Похождения Гудибраса»[2] — подражание Сервантесу, полное глупейших выходок. В XVIII в. у Вальтер Скотта якобинские традиции вызывают такое же отношение к пуританам. Macaulay [Маколей][3], первый из английских историков искусства поставил пуритан на должное место — как создателей государственности. К моменту зарождения американской литературы они были сектой, недовольной и угнетенной.

Вторая волна, вынесшая людей на берег Америки, была тяга к изобретениям и открытиям. Здесь сказали свое слово и аналитические науки — это была очень беспокойная пора в интеллектуальной и волевой области, пора новых слов. Средневековье порвало с четкими гранями древности. В пору изобретений были открыты секстант, компас и другие приборы, и как реакция против средневековья, возникли мысли: зачем мечтать о небе, когда и на земле так много неизвестного. Смутный романтизм бросил людей в моря наугад. Вслед за этими авантюристами появилась волна пионеров, их гнали и романтизм, и жажда наживы.

В это время к концу царствования Елизаветы назрел в Англии экономический кризис и создались предпосылки для эмиграции.

Играла роль и тяга к завоеваниям и соперничеству с Испанией и Голландией. Была основана первая колония в Виргинии — Джемс-Таун[4] [Джеймстаун]. Пуритане вошли в соглашение с Виргинской компанией и отплыли на корабле May-Flower [Мэйфлауэр], но попали вместо Виргинии в другое место, где и основали новую колонию New-England [Новая Англия]. На новой почве началось соперничество и столкновение между ними. Пуритане показали себя крепкими хозяевами, создали государственность и литературу. В Англии в это время также шла борьба, как политическая, так и культурная. Пуритане имели четкие идеалы жизни и литературы. Шекспир казался для пуритан ужасным писателем, пример отношения к Шекспиру дает Вальтер Скотт в «Вудстоке», гл. III, беседа Томкинса с Джослайном[5]. Но все же культурная роль перешла к пуританам. Молодые кавалеры были так же далеки от Шекспира, как и их противники; долгое время они только популяризировали его вольности, но ничего не создавали достойного.

Первое время пуританам в Америке было не до литературы. Борьба с природой и коренным населением требовала большой напряженности. Литература, вывезенная из Англии, стояла на страже их неприступности. Кавалеры, поселившиеся в Виргинии, были только плантаторами, идеологами же пионерства стали пуритане на Севере, и надолго пуританство с его четкими целями осталось идеологией пионеров. В первом столетии литература служила целям пуританизма; она поддерживала борьбу против квакеров. В результате этой борьбы непримиримый Пэн [Пенн][6] ушел со своими последователями и основал новый центр — Филадельфию. Пуритане остались в Бостоне. Литература занималась также демонологией. А 1642 г. в Салеме было сожжено много ведьм, и один из писателей-теологов . . .[7] был вдохновителем этого. Среди пишущей теократии известно семейство писателей-историков и теологов Mather'ов [Мэзеров]. Последний из теологов Джонатан Эдвардс в 1754 г. написал трактат о свободе воли[8]. Для нас важно знать, почему возникла такая литература. Наряду с теологической литературой мы видим возникновение мемуарной литературы в виде дневников, но художественного интереса они не имеют. Начинают писать стихи; известна писательница Anne Br[adstreet], Tenth Muse [Анна Брэдстрит. «Десятая муза»][9].

В 1636 г. открывается первый Гарвардский колледж в Бостоне — оплот пуританизма.

Practicum II. 4 февраля 1928 г.

В прошлый раз мы проследили смену культурных периодов и как элементы, их составлявшие, формировались в Европе. Проследили, как формировался там пуританизм, и как оттуда отплыл авантюрист. Волна из Европы хлынула в Америку, и там образовались два центра: 1) северный — вокруг пуритан и их священнослужителей и 2) южный — плантаторский. Северный — четкий и спаянный, южный же в продолжение двух веков существования не смог внести ничего ценного. Затем он был разгромлен во время гражданской войны и только сейчас начал он оправляться от разгрома и культурно оформляться.

В первое время сосредоточили внимание на северном центре. Оба центра вели борьбу с природой и туземцами, старались не удаляться от берега моря. Перед лицом опасности надо было быть очень сплоченными, стоять одним фронтом и преследовать одну цель. В критической и исторической литературе выяснился лозунг: «Выжить и победить». Все, что мешало этой цели, — все отметалось пуританами. Во всей жизни была дисциплина — изгонялись все утехи, все, скрашивавшее жизнь. Пуритане еще у себя на родине боролись против всякого украшения, против всего, принесенного Возрождением. Основное качество, отшлифовавшееся в пуританах, была воля. В Англии воля эта выявилась как воля к религиозной и бытовой независимости — воля к распространению своего учения. Как воинствующая секта он выявили себя во время междоусобной войны. Англия их скинула, и они перенесли лучшие ростки воли в Америку. Воля к распространению своего учения и преследования, которым они подвергались, обострили их воинствующую нетерпимость. Характеристику пуритан дает Вальдо Франк [Уолдо Фрэнк][10]. Стремление к свободе и четкости сделало то, что они стали носителями новой американской культуры.

Основной чертой литературы I периода было желание отточить и сохранить в чистоте свои взгляды. Мы знаем, что в это время появились воинствующие теологи — семейство Mather'ов, которые выжили из Бостона квакеров и Вильямса [Уильямса][11]. Джонатан Эдвардс в 1703 [г.] написал трактат об исследовании воли. Он говорит, что воля несвободна, он требовал житейской воли, чтобы выполнять волю пославшего.

New England became the mother of new English mind. Пуританизм был разумом и идеологией. Несмотря на более чем два века,

прошедшие с тех пор, и новые волны, нахлынувшие в Америку, все переплавляется в этом котле по образу пуритан. Пуританство было крупной организующей силой — устоем. Теперь оно, конечно, выродилось в значительной степени. Мы можем привести следующие примеры его вырождения: 1) внешнее лицемерие — пристрастие к букве, формализм, алкогольное лицемерие[12]; 2) сексуальное лицемерие; 3) фундаментализм — правда все, что сказано в Библии, ее буквальное толкование; 4) формализм, схоластика пуритан; 5) 100% американизм; 6) шарлатанство, выражающееся в проповедях, подобных Billy S[unday] [Билли Сандей][13]. От старой цельной культуры остались или омертвевшие формы, или уродливые извращения. Но все же, с другой стороны, остались еще и не расшатанные устои.

Обратимся ко второму поколению американцев, к XVIII веку.

Если первый век был веком господства чистого пуританизма, то во втором веке черты его носят иной характер. Пуританство теперь уже не только религиозная направленность; мы видим зарождение светских интересов — пуританский утилитаризм. Это секуляризованный пуританизм, светский, принимающий во внимание материяльные условия — общеевропейское явление. В первом веке пуритане жили на узенькой береговой полосе; теперь побережье было обеспечено, начиналась торговля, население увеличивалось — уже достигло 2 тысяч. Отстаивалась торговая буржуазия, власть стала светской. Это была выборная общинная власть, не обращавшая внимания на английских губернаторов. Пока еще нет времени заниматься искусством и литературой. Появилась лишь периодика — светский календарь и газета. Переходный период строительства новой страны. Пуритане уже в Англии были очень крепкими хозяевами, перекинувшись в Америку, утвердив «Зеленое Подножие Трона Господня»[14], они стали уже думать о другом виде свободы, не только религиозной и бытовой, но и матерьяльной. Политическая свобода была почти достигнута, и они стали очень четко, с мрачной энергией стремиться к матерьяльным благам. Они подменили небесные блага земными и взамен суверенитета неба поставили суверенитет земли. Они хотели делать деньги для себя и называли это свободой. И теперь они поставили одну цель — обогащаться.

В это время начинают основываться культурные центры. В 1704 г. в центре Филадельфия начинает выходить *American Weekly Gazette*[15], в New York в 1725 г. — *New York Gazette*. После первого Гарвардского колледжа, основанного в 1636 г., основываются и дру-

гие — Yale College и Princeton University in New Jersey. Вначале они были чисто богословскими школами. В первой четверти века они стали светскими. Universities, mere schools for getting on.

На этом фоне вырисовывается удивительная фигура Вениамина Франклина. Американцы чтут его до сих пор и всячески проводят в жизнь его идеи. Эта фигура предопределяет собой американский утилитаризм.

В России мы могли бы указать на фигуру, схожую с Франклиным, — это Ломоносов.

Practicum III. 11 февраля 1928 г.

Посмотрим, как выродились и измельчали пуритане через несколько поколений. Семена, брошенные Франклином, были здоровые, а всходы они дали нездоровые. Американец Майлс Боутон, проведший много лет в Европе и излечившийся от национальной близорукости, написал статью в журнал *Freeman*[16]. Она проливает яркий свет на особенности национального американского характера.

Мы можем наметить одно основное слагаемое американского характера — efficiency, создавшее большие достижения матерьяльной культуры, создавшее превосходную американскую машину. Подпертая философией Эмерсона о self-reliance, теория extent efficiency перелилась потом в self-contentment в смысле ограниченности. Зарождение efficiency мы можем проследить в тексте Франклина, self-reliance у Эмерсона, а self-contentment у Воодворта.

Прочтем summary of Franklin's biography. B. Franklin was most typical American of his time. He was born in Boston in 1706 of typical Puritan stock. He was one of 17 children and was designed for ministry, but soon his father was compelled to draw him of his school. He became apprentice to his brother, a printer and began to educate himself. He read Plutarch, Defoe, Cotton Mather, he learned to write by reading. Edison [Addison] and Steel edited *Spectator* and he wrote essays. At the age of 17 he ran away at [to] Philadelphia, where he founded a printing office and began to publish *Pennsylvania Gazette*; from 1729 it changed into *Saturday Evening Press*[17].

By the time when he was 42, he retired from business. He did much for the community: organized an association of self-improvement named Jointer [Junto]. At 1733 he began *Almanach* [*Almanack*] *of Poor Richard*, organized a bibliotech [biblioteca], invented Franklin stove[18], which he gave freely to the public, refusing to accept the paying, took steps to found

[find] the University of Pensilvania [Pennsylvania], gained world-wide fame with his invention in electricity, at 1750 — elected member of General Assembly, 1757 — became representative of Pensilvania [Pennsylvania] state in England, 1764 — colonial agent and member of Congress. At 1776 [he] was sent to France as a special ambassador to awake the sympathy of France. He was a member of Congress in 1785, which proclaimed Declaration of Independence, concluded a treaty of alliance with France and a treaty of peace with England. At 1790 took a part in [signing] Constitution. His autobiography was never intended to publication. His work *Way to wealth* was translated in all the chief languages.

Франклин, грубо говоря, мастер на все руки, он, в широком смысле, крупная фигура. Как мы знаем, он жил в XVIII в., когда не было еще трещин между матерьяльной и духовной культурой. Все лучшие силы страны уходили на борьбу за свободу политическую, а также экономическую. Liberty and freedom. Экономическая свобода опередила политическую. Liberty пришла после и дала freedom. Франклин нашел силу и возможность быть крупным государственным деятелем и одновременно с этим силу и возможность быть писателем и журналистом, и к тому же ученым-естествоведом. Он был своеобразным рационалистическим ученым в духе французских рационалистов XVIII в. Он не был создателем философской метафизической системы, напоминающей французских энциклопедистов и английских утилитаристов от Бентама до …[19]. Франклинова философия интересна тем, что ея слагаемые характерны для американской литературы. Она сложилась как дочь пуританства.

Франклин: 1) рационалист — его рассудок большого интуитивного порядка; 2) позитивист — приложивший рационализм к науке; 3) как вывод из первых двух свойств — утилитаризм. От него через Эмерсона тянутся нити ко всему XIX в. — к прагматизму (Пирс, Вильям Джемс), к современным философским течениям — метафизике или прагматике (Дьюи).

Рассмотрим Франклина как учителя жизни. Эта черта, характерная для всего строя Америки (проповедь утилитаризма), зародившаяся от религии. От религии лег мостик к этике — морали.

Practicum IV. 18 февраля 1928 г.

Посмотрим, какими методами и какую efficiency выработал в себе Франклин? Основное положение — воздержание от всяких ошибок какой бы то ни было ценой. Он дал методы moral perfec-

tion. Все заповеди Франклина вдалбливаются и сейчас со школьной скамьи. Efficiency у американцев доведена до крайности. Потомки пуритан теперь читают и руководятся заповедями Джефферсона, Франклина и Вашингтона. Тогда как у Франклина вырабатывается железная гибкая воля, и он был искусным дипломатом, привлекшим внимание Европы, в дальнейшем он стремится выработать основные качества пионера, дельца и капиталиста, для которого все — воля. Efficiency стала оправданием всего тейлоризма[20], сведения человека к роли машины. Это верно, что в результате вырабатывается четкость и самоконтроль. Все рецепты Франклина вошли в жизнь позже, но на них всегда ссылаются. Особенность американцев — стремиться к наживе, а говорить об идеалах. Рецепты Франклина обнаруживаются в его литературных трудах. Он начал выпускать в 1727 г. *Poor Richard's Almanach [Almanack]*, выходивший в течение 30 лет.

Что читали в то время? — Библию, теологические трактаты и отдельные сочинения. После распада духовной и матерьяльной культуры пуритане стали читать календари — в которых было некоторое количество литературы, главным образом советы житейской, практической мудрости. В это время было 7 календарей[21]; календарь Франклина отличался среди них своими литературными качествами. Франклин много читал, бывал в Англии, где Addison [Аддисон] начал издавать нравоучительный журнал *Spectator*.

Франклин выдумал Richard'a Sonders'a [Ричарда Сондерса] как сочинителя, а себя только обозначил издателем (printed by Franklin). Он создает вымышленный характер и от его имени выпускает издание. As Poor Richard says. Всякие изречения Франклина заполняли *Almanach* [*Almanack*] в течение 20 лет, а теперь заполняют Reader'ы. Издание 58 г.[22] суммировало все эти календари и свело их в литературную форму. Влияние их было огромное, но еще сильнее влияние *Pensilvania* [*Pennsylvania*] *Gazette* — одного из первых журналов, начавшего выходить в 1721 г. и в 1728 превратившегося в *Saturday Evening Press* [*Post*]; typical magazine literature, не преследующая никакие литературные качества, развертывающая заповеди Франклина. Тираж ее равняется 2 млн. Роль не чисто пассивная, а борьба с нежелательными явлениями (suppression of truth, emotion and [нрзб]). Был ли сам Франклин таким утилитаристом?

Practicum V. 3 марта 1928 г.

От законченного утилитаризма Франклина спасла его разносторонность. В своем завещании он все свое состояние — около 1000 фунтов стерлингов — передает Филадельфии и Бостону на поощрение отечественных дельцов, через сто лет оно должно достигнуть 4 млн фунтов стерлингов “and it must be delivered between the city and common wealth”. О культурности Франклина свидетельствует отрывок из письма одного американца — вот каковы эпитеты, даваемые им Франклину: true scientist, inventor, he gained no penny from any of his discoveries. Освободившись от средневековых традиций, он попал во власть других традиций — space must be conquered — money must be made; и опираясь на него, дальнейшие утилитаристы развернули очень широкую утилитаристскую деятельность. После Эмерсона пошло уже вырождение утилитаризма, к тому времени появились индустриализм и капитализм.

Воодворт [Вудворт] родился в 1875 г. до 45 лет он был крупным банковским дельцом, хотя и не совсем закосневшим в своих деньгах. Он был близок уже в то время к сознательным кругам Нью-Йорка. В 1921–1922 гг. он бросил дело и стал писать. Воодворт много читал, главным образом французов, и очень ценил Remi-de-Gourmont [Реми де Гурмона]. В 1923 г. вышел первый его роман *Bunk*, затем в 1924 — *Lottery* и в 1925 г. — *Bread and Circuses*. Он очень быстро исчерпал все темы и бросил писать романы, стал писать биографии. Он выступил с биографией Дж. Вашингтона. Как известно, для американца нет ничего выше президента, а Воодворт обошелся с Вашингтоном очень непочтительно. У него Вашингтон — не герой, а только большой человек, хороший политический деятель, а главное — делец. Он приводит следующий пример его делячества. Во время Войны за независимость Вашингтон, увидав, что перевес на стороне американцев, написал тотчас письмо одному приятелю с советом скупать землю возможно большими партиями. Конечно, это не была Война за независимость, а за обеспечение Liberty, экономической Freedom. При выходе книги Воодворта, конечно, произошел скандал, но она имела успех. Теперь он пишет книгу о другом президенте, Улиссе Гранте. Воодворт пишет остро, легко, пишет даже изящно. Сатирическая сторона его произведений очень сильна. Он описывает ту страну, где кто не пойман с поличным, — порядочный человек. К циникам и шарлатанам относится и Майкл Уебб — герой «Хлеба и зрелищ». Воодворт чужд радикальным кругам Америки, романы его воспринимаются как

безобидная юмористика. Выводя в Майкле Уеббе философа новой формации в пародийном плане, Воодворт пародирует если не самого Франклина, то страсть американцев к проповедям и заповедям. Однако вместе с second rate American существует и другая Америка с большой литературой.

Мы окончили вступительный очерк, проследив путь пуританства — утилитаризм.

Теперь мы должны посмотреть, что же было в Америке после Франклина до Ирвинга. Была, во-первых, очень длительная Война за независимость, в которой победили американцы; после этого началось зарождение городов-культурных центров, хотя литературы в широком смысле не было еще. Были такие произведения, как памфлеты Томаса Пена [Пейна], документы — Декларация независимости и Конституция и ряд поэтических произведений: баллады или сатиры. Френоу [Френо] — зачатки подражательной лирики. К этому же времени относится увлечение английскими романами XVIII в. — романами Ричардсона и романами ужасов Редклифа [А. Радклифф], нашелся американский романист-подражатель Чарльз Браун, написавший роман *Gentry* с малоинтересными фигурами пионеров и индейцев[23]. Была также и драма — сатирические подражательные пьесы, схожие с пиесами Фон-Визина [Фонвизина]. Но все это очень малоценно.

Practicum VI. 10 марта 1928 г.
XIX век в американской литературе

В предыдущий раз мы остановились на эпохе Войны за независимость. Эта эпоха не дала для литературы ничего значительного. Кончился большой, почти двухвековой период — так называемый колониальный период. Литература этого периода не представляла художественного интереса, она имела только историко-литературный интерес. То, что колониальный период не дал ничего самобытного и ценного, совершенно ясно: люди были заняты борьбой за существование и экономическую свободу. К 1820 г. Соединенные Штаты сильно выросли. Буржуазия завоевала власть и могла заняться искусствами. Одним из основных центров стал теперь Нью-Йорк, голландское поселение, начавшее сильно развиваться и имевшее теперь примерно 80 тыс. населения. Влияние голландского ядра было, конечно, очень сильно. Нью-Йорк стал к этому времени новым литературным центром. Во-первых, была сделана попытка создать светскую литературу. Ряд обеспеченных молодых буржуа стал интересоваться литературой

и выпускать журналы; среди них можно назвать Полдинга, Дана[24] и др. Эта группа получила название Kickerbooker [Knickerbocker] group от книги Ирвинга *Knickerbooker* [*Knickerbocker*] *History of New York*. Это вымышленная история в юмористическом духе, в ней выведены медлительные тяжелодумы-голландцы. В эту же пору выдвигаются три писателя. Ирвинг — 1783–1859, Купер — [1789 –]18[51], и Брайант — 1794–[1878].

Они-то и были создателями художественной литературы, все они находились под сильным влиянием метрополии. Ирвинг находился под влиянием Goldsmith'a [Голдсмита] и Steel [Стила], но он не писал романов, отказавшись соперничать с Вальтер Скоттом. Купер немного соперничал с Европой; он был более прямолинейным янки и многое недолюбливал в Европе. Купер создал свой роман. Брайант продолжал старую пуританскую линию, но откликался на английские стихотворения Wordsworth'a [Вордсворта]. Эти три писателя определили три главные линии развития американской литертуры: 1) от Ирвинга через Поэ [По] и Лонгфелло к Холмсу и Генри Джемсу — Эллиот [Элиоту] и другим американцам по крови и англичанам по литературной деятельности; 2) от Купера с романтической разработкой пионерской деятельности и реалистическим изображением в последних вещах к Брет-Гарту, Твену и Лондону; 3) линия Брайанта прервалась у позднейших Бостонцев.

Все трое принадлежат к Нью-йоркской группировке, хотя Купер брезгливо относился к городу.

Прочтем summary of Irving's biography.

Irving was born in 1793; his father was of Scotch stock, his mother was a daughter of clergyman. He was educated in a college, at age of 19 he was writing under the name of Old Style [Oldstyle][25] for the newspapers and Addison's *Spectator*. At the age of 21 he took on an European trip for 2 years and returned to America jointed [joined] his brother in editing a periodical called *Salmagundi*. In 1808 he published his *History of New York*. [In] 1814 he went to England to visit his brother and decided to make literature his lifework. While in London he wrote *Sketch Book* in 1819 and added greatly to his fame on both [sides] of [the] Atlantic. He stayed abroad about 17 years. He wrote *Tales of a Traveller* and resided in Spain, wrote books of Spain — *Conquest of Granada* and *Alhambra*. During this time he has travelled considerably, hunted with King of Saxony and for 3 years was a secretary of legation in London. In 1832 he returned to America, bought a small farm on the Hudson, where he built a house

and called it Sunnyside. In 1842 he became minister in Spain. He wrote numerous works; there are known *Life of Goldsmith*, *Life of G. Washington* and so on. At [In] 1859 he died.

Ирвинг писал много, прежде всего биографии, затем художественные описания, условно определяемые словом essay и, самое ценное, short story. В смысле стиля у него интересны описания Испании. Short story — рассказ довольно современного жанра, но сближающийся с новеллами средних веков.

Зародыши современной short story можно найти во время распада драмы XVII в. Все Елизаветинские писатели были задавлены пуританами и потом скомпрометированы во время Возрождения. Излюбленный фаворит литературного изложения стал роман или новая форма, которую нам дал нравоучительный журнал. Поэты Елизаветинской эпохи проводили все свое время в пивных, иногда доходя до скандалов и буйства, в XVIII веке место пивных сменило кафе, и сюда приходили Addison и Steel и другие потолковать о своих делах, а также о сплетнях и последних городских новостях. Писали essay о всем, о чем угодно, понемногу фельетон стал персонифицироваться. Появляются записки Sir Roger Coverly[26]; номера наполняются самыми мелкими мещанскими историями.

Essay развивается в бесконечные романы или short story. В Америке роман не развился: 1) литература была более отсталого пионерского характера; 2) пионер не любит возиться с книгой, терять время на чтение длинных книг, у него нет досуга.

Short story имеет хорошие преимущества именно потому, что она short. Возможно, она и сделалась поэтому излюбленным американским стилем.

Стиль Ирвинга определяется его европеизмом; он с детства читает Addison'а [Аддисона] и Walter Scott'а [Вальтера Скотта], и его стиль складывается под их влиянием, а также Defoe и Goldsmith'а [Дефо и Голдсмита]. Яркость и четкость передачи и рассудочная чувствительность роднит его с Goldsmith'ом [Голдсмитом]. С Walter Scott'ом [Вальтером Скоттом] он сходен стремлением к историческим темам, но не развернутым им. Стилистически Ирвинг безукоризнен. В художественной манере построения он немного old style, строит свои вещи эпически спокойно.

Европеизм Ирвинга несомненен, но он все-таки вырос на американской почве и преломлен через призму американской действительности. Rip-Van-Winkle [Рип Ван Викль] стал национальным героем —

это американский фольклор с голландо-американскими поправками. Это интересно отметить, так как не Ирвинг предполагал сделать его таким, а таким он стал в дальнейшем развитии. Он был скоро драматизирован, и Джозеф Джефферсон создал тип Rip-Van-Winkle[27]. Тип этот не является единственным в американской литературе.

Practicum VII. 31 марта 1928 г.

Мы успели рассмотреть две слагающие американской литературы: 1) пуританизм 2) буржуазный утилитаризм, зародившийся в городах. Теперь обратимся к третьей составляющей — пионерству.

Пионерство было всегда свойственно человеку, но пионерство в Европе было особенно развито. Было много всяких причин для движения людей на новые места. Его можно понимать как пионерство — действие, открытие земель, устроение — setting down. Теперь пионерство понимается как открытие технического характера. Затем следует пионерство идеологическое, нематерьяльные импульсы, вызывавшие движение назад. Последний вид пионерства в области культурной — попытка создания культуры. Через океан перекинуло наиболее отчаянных и предприимчивых людей, их закалила борьба с индейцами, их девизом было выжить и победить. Обстановка, окружавшая их, воспитывала вкус к борьбе. Позднее они стали искать новой, более свободной обстановки, чтобы уйти от гнета нетерпимой обстановки пуританства. Вырабатывается внутренне замкнутый и внешне анархичный человек. Не было поля для культурной деятельности. Отсутствие внутренней культурности, отсутствие крова вызвало новый лозунг: “up and doing”. Работа велась чисто внешняя по преодолению внешних преград, не было времени думать и осмыслять сделанное, пионер чуждался всякого искусства. Привычка к движению и вечной деятельности стала характерной чертой американцев. Только теперь замирает этот колонизационный поход. Последнее отражение этого периода в литературе — Лондон и Кервуд[28]. Теперь началось завоевание колоний и рынков не мечом, а рублем. Были и некоторые внутренние импульсы, отражавшиеся в литературе — идеологические импульсы XVIII в. Возрождение изжило себя. Вольтер развенчал религию, Адам Смит — экономические науки. В моде были поиски естественного человека у Руссо, Шатобриана, эти отголоски романтического примитивизма сказались в литературе. С другой стороны, эти импульсы подпирались религиозным течением — моравскими братьями. Это учение охотно воспринимало в изуродованном виде

идеи Руссо. Эти импульсы возникли задолго до того, когда обнаружились попытки движения назад. Раздача земель ветеранам Войны за независимость закончилась, и они отправились на новые места как первые колонизаторы, тогда пионеры двигались, побуждаемые просто непоседливостью. В 1737 г. один писатель заметил, что migration has become almost a habit[29]. Это было уже вторым колониальным периодом. Первый период — занятие побережья пуританами, хотевшими сохранить здесь европейские традиции. Они быстро урбанизировались и сменили свои идеалы.

Второй период был отходом от европейских традиций, вторая волна была отрывом от культуры и шагом назад, как будто бы к первому периоду колонизации. Поначалу это было не очень широкое движение. Этот период не знал прямой страсти к наживе, отрыв от европейской культуры происходил под знаком некоторого одичания. Люди были самые беспокойные, энергичные и хаотичные. Страсть к разрушению — черта, естественная для всякого пионерства. Создался разрыв, Восточное побережье осталось в орбите Европы, оно развивало городскую культуру и литературу, а западная часть была во власти торгашеских пионеров.

У Купера мы видим тип хорошего пионера; таким является у него Кожаный Чулок. Некий Даниэль Бун[30] дал Куперу много матерьяла для этого пионера. Пионеры не давали обществу ничего положительного, а у массового пионера жестокость создавала среду, которая видна в больших и жутких деталях у Эд[гара] По. У Твена также встречается упрощенство и подчас грубость, юмор его резок. Впоследствии осев и дойдя до последнего предела, пионеры очень легко попали в силки буржуазно-утилитарной культуры городов Америки. Они с охотой ее приняли и променяли свое приволье на элементарнейшие дары городской культуры и стали типичными обывателями. Этот период пионерства дал положительного мало, лишь выковал волю. Слившись в одно русло с узкой мещанской культурой и тесными рамками сектантства, пионерство стало третьим звеном американской литературы.

Первым его отображением был Купер — как романтического пионерства, так и реалистического. Кожаный Чулок — дитя моравских братьев, тип сдержанный, молчаливый, доброжелательный, склонный к морализации. Сперва он охотник, потом разведчик, в *Pioneers* невольный охотник, чуть ли не браконьер, живет продажей мехов и входит в столкновение с законом. Он с его первобытным законом

после этого столкновения уходит в леса, в *Prairy* он уже выгнан из лесов и оторван от привычной обстановки.

Оттеснение пионера-романтика идет все дальше и дальше. Историко-литературное значение эпопеи Кожаного Чулка огромно. Мы находим у Купера правдивое, иногда прикрашенное изображение пионера. Но он рисует и других пионеров, грубых, жестоких, как, например, Хаттер и Марч[31], пионеров новой формации, как Измаил Буш в *Prairy*. У этих пионеров уже находим не идеалы XVIII в., а новые побуждения: subdue nature, take possession of the continent — борьба с индейцами. Третье изображение пионера — это Rip-Van-Winkle у Вашингтона Ирвинга, но это лишь символ, он был воспринят как образ пионерской Америки, проспавших и не успевших создать своей культуры, но отдельные места и вещи продолжают волновать читателя. Французы вспомнили о нем, и появился целый ряд статей о Купере. Интерес к Куперу не совсем заглох и теперь. Для сравнения и разбора переводов следует прочесть «Зверобой», середина II гл., стр. 20–21 — описание озера; *Pioneers* — описание того же озера через 40 лет, глава III, стр. 33–35. Глава XXI, стр. 222 — также описание озера. Первая встреча с Кожным Чулком — I глава, 17 стр. Дровосек — XXVII глава, 178 стр. Сцена избиения голубей — глава XX.

Practicum VIII. 28 апреля 1928 г.

Список произведений E.A. Poe, которые должны быть прочитаны к следующим занятиям:

Стихотворения в прозе. Silence. Shadow. Музыкальная проза в форме Essays. The Domain of Arnheim. Landor’s Cottage. The Fall of the House of Usher.

Стихотворения. Raven. Ulalume. Annanbel Lee.

Фантастика ужасов. Black Cat. The Tell-tale Heart. Hop-Frog. The Cask of Amontillado. Pit and the Pendulum.

Психологически-авантюрный рассказ — тема двойника. William Wilson.

Детективная группа. 4 рассказа: Murder of the Rue Morgue. The History of Mary Roget. The Purloined Letter. Gold Bug.

Романтически-авантюрный рассказ: Manuscript Found in the Bottle. The Descend unto the Maelstrom.

Научно-фантастические: Mellonta Tauta. Balloon Hoax.

Гротески, пародийный рассказ: The Devil in the Belfry. The Thousand and Second Tale of Schecherezade.

Останавливаясь на образцах произведений Купера, мы установили, что даже перевод И. Введенского[32] или сокращает, или передает Купера таким языком, каким мы бы не стали переводить. В «Зверобое» он еще, конечно, полный сил и энергии, отвертывается от цивилизации и уходит в леса. «Последний из могикан» — ловко сделанный сквоттерный роман; здесь он разведчик, служащий в армии. В «Следопыте» описана первая любовь Кожаного Чулка, не встречающая, однако, взаимности. В «Пионерах» он вступает в конфликт с цивилизацией, ему запрещают охотиться, затем его судят и осуждают за браконьерство, и он уходит от людей. В последнем романе, «Прерии», очень патетически построенном, он, выгнанный из лесов, встречает вторую волну пионеров и умирает.

Тов. Холмской[33] проделана работа по отысканию и сравнению переводов романа *Pioneers*. Первый перевод сделан в 1832 г., называется «Поселенцы», затем в 1870 г. изд. Вольфа, перевод Коковцева. 1898 г., изд. Сойкина, перевод анонимный. 1923 г., изд. Гржебина, и 1927 г. изд. ЗИФа под ред. Могучего[34].

Стиль Купера очень прост, подробен и нарочито точен. Пример добросовестного описания — стр. 205. Описание даже в лучших переводах или опущено, или исковеркано. Описание озера совершенно не переведено. У Купера образ дается не потому, что он шармировал автора, а потому что так оно и было, как описано.

ПРОТОКОЛ ЗАНЯТИЯ [IX]. 5 мая [1928 г.]

Тов. Холмская продолжает доклад о своей работе над переводами Купера.

Как вообще обращались с Купером? — Вполне безжалостно, в особенности с его описаниями.

Все переводы очень плохи и идут от совершенно неприличного к более приемлемому. Первый перевод 1832 г. — Михаил Салеман.

Можно с достоверностью установить, что этот перевод, а также перевод издания Сойкина сделан с французского издания Gosselain [Gosselin][35] и изобилует архаизмами. Французы (пер. 1825 г.) исказили английский текст, а русские добросовестно следовали этому искажению. Можно привести один пример: во французском переводе опущено место о смехе и все перенесено с искажениями в другое место; то же самое повторяется в русском переводе издания Сойкина.

Описания выпущены по мере возможности. Все эпиграфы к главами переведены по-французски, Кожаный Чулок называется

Бадеквир[36]. Названия транскрибированы с французского. Встречаются следующие фразы: «род саней, вид их весьма подобен телегам». Перевод весьма свободен, и прибавлены иногда слова, не имеющиеся ни во французском, ни в английском тексте. В некоторых местах масса фантастики перевода. Написано языком века Карамзина.

Остальные переводчики оставляли фабулу и по мере сил опускали все остальное. Перевод Коковцева (1870) сделан с английского, но переводчик не знал языка и часто употребляет французские фразы. В английском тексте сказано: “started as meteor”, а он говорит: «Статное животное в нескольких шагах от проезжающих стало переходить дорогу». «Сухой звук» — «раздался громкий звучный выстрел».

Перевод очень мало согласован с текстом, переводчик лишь догадывался о значении и передавал потом на свой лад. Выпущена 14 глава — описание гостиницы. Иногда у него есть чувство живописности.

Издание Сойкина 1898 г.: перевод анонимный сделан, вернее всего, женщиной, как уже выше было сказано, с французского. Бледный, без выразительности, но более изящный, чем перевод Коковцева. Описания также выпускаются, разговоры сокращены и часто выпущены.

Во французском тексте ошибочно названа гостиница “Bold Dragoon” гостиницей “[Bold] Dragon” — и в русском тексте сейчас же появляется «Смелый дракон»[37].

Перевод издания Грежбина почти в полном объеме, хотя описания также сокращены, перевод хочет быть честным. Перевод ЗИФа тот же, только проредактированный, и иногда внесший даже добавление.

Пословицы передаются по-разному, в зависимости от перевода. “Mrs Remarkable had a tooth for sweets” в 1832 г. передано так: [«имеет в своем рту особенное чутье для сладостей»], далее — «чуткий к сладкому» и, наконец, в последнем переводе — «насчет сладостей была не дура».

Описание. Купер — прозаик в своих описаниях. Он дает честное описание с установлением различия. У переводчиков [оно] или опущено, или у Гржебина иногда даже близко к французскому тексту, но против английского. Такое место, [как] «точно хрустальные подвески люстры», у ЗИФа совсем опущено.

Во всех переводах более повышенный тон, и употреблены банальные слова и выражения. Описания все обезличены. В описании озера переводчики, описывая его как долину, позабывают упомянуть,

что это озеро. Все переводчики, за исключением первого в 1832 г., выпускают описание селения и дают только кусочки.

Резюмируя доклад, т. Кашкин говорит, что установлено: 1) с какого языка сделан перевод; 2) архаичность; 3) языковая неграмотность; 4) смазанность перевода; 5) эволюция переводческого дела; 6) вопрос о пословицах; 7) вопрос об описаниях.

Practicum X. 12 мая 1928 г.

Сегодня предстоит закончить рассмотрение Купера. Нами был разобран роман «Пионеры», даны картины из их жизни. Первая волна пионеров заселяла Восточное побережье и положила начало культуре XVII и XVIII вв. Образовалась колония завоевавших себе независимость, прогнавшая англичан и устроившаяся у самого побережья. Там уже строятся дома, является видимость комфорта, от англичан перенимаются барские замашки. Последняя книга Купера, написанная раньше других, изображает вторую пионерскую волну — уже американского периода: это люди, влекомые не только матерьяльными интересами, но отчасти анархическим и авантюристическим духом, который тогда господствовал. Кожаный Чулок в «Пионерах» видит врага в дровосеке, он выгнан им из лесов, а также, преследуемый законом, загнан в прерии, но и тут он не находит покоя. Купер вкладывает в его уста похвалу пустыне в несколько приподнятом тоне. Теперь идут пионеры второго периода — отщепенцы цивилизации, они настолько врожденные анархисты, что не признают никакого закона, кроме своего закона. Они перевалили через горы в конце XVIII в., когда солдатам стали раздаваться земли в пустыне. Каков же этот закон пустыни? Старый пуританский закон — око за око зуб за зуб. 409 стр. английского текста *Prairy* [*Prairie*]: Измаил Буш настигает людей, нарушивших закон пустыни. Буш берет на себя роль судьи, весь его кодекс законов заключен в книге Возмездия — Библии. 422 стр.: описание суда, и Измаил Буш судит брата своей жены. Здесь видна эмоциональная окраска пейзажа, обычная у поздних романтиков, но очень редкая у Купера — это необычный для него момент. В этой главе у Купера ясная пуританская трактовка.

Теперь мы переходим к Э. Поэ [По] и задаем себе вопрос: откуда ужасы Поэ? Мы перешагнули через Чарльза Брауна (романы ужасов). Он писал романы на темы из европейской жизни. Но и сама жизнь давала матерьял весьма обильный для всяких ужасов. Почва Америки подготовляла матерьял для новелл ужасов Э. Поэ. Мы видим контраст

в благости природы и суда над человеком по библейскому закону, и вслед за этим законом пустыни является и сам «дядя Сам [Сэм]». Следующая сцена показывает важный исторический момент — движение крытых фургонов и встречу двух потоков.

Здесь происходит столкновение двух культур. С одной стороны, старый Кожаный Чулок, человек бывалый, прикоснувшийся к культуре индейцев, любящий природу. Кожаный Чулок не выдумка — во времена Купера жил такой полковник Бун. С другой стороны — эмигранты, оторвавшиеся от всякой цивилизации. Кожаный Чулок вызывает у них уважение, его способ выражаться даже им не понятен. Эта встреча прекрасно отображена Купером, а также хорошо описана мощь стихийного потока. Хороша сцена, где сыновья Буша перетаскивают на себе повозки, и Кожаный Чулок восхищается их силой и мощью. У них нет органической связи с природой, они такие же насильники, как и поселенцы на озере Гиммерглассе[38]! Этот принцип расточения глубоко въелся в плоть и кровь американцев.

Перед переводчиком возникает основной вопрос: 1) кого из авторов можно сокращать? 2) какие пункты оставлять, и что надо оставить в Купере? Например, столкновение людей разных культур должно быть сокращено. Типичные описания надо сокращать обязательно. Можно ли сокращать длинные речи Кожаного Чулка и индейцев? — Нет, нельзя. Нужно сохранять занимательность, но не в ущерб размеру. Как сокращать, по мелочам, или сразу? Это вопрос не переводческий, а редакторский — можно выпускать и эпизодами, а иногда и по мелочам.

Т. Холмская замечает, что надо сохранить всю историко-литературную значимость вещи. Купер — стилист, и нельзя сливать фразы.

Надо решить вопрос о примечаниях.

1) Часть примечаний принадлежит Куперу, их довольно много, и они перенесены толково. Но есть такие примечания. В переводе: «Вы слышали о Красных Мингах, да, я слышал о выдрах» — и примечание, что значит «выдра». Лучше это место в переводе пропускать. Есть примечание о буквах на ранце солдат насчет появления дяди Сама — это, пожалуй, неизбежная сноска.

Есть примечания: см. книгу Джованьоли «Спартак»; читай «Искусство Греции» издания Гржебина; читай книгу «Тристрам Шенди» Стерна. Наличие таких примечаний грозит опасностью превращения в библиографию.

Practicum XI. 19 мая 1928 г.

Мы рассмотрели зарождение американской литературы, ее возникновение из духа пуританизма, зарождение городской литературы нашло своего писателя в лице Франклина, началась гражданская литература, и в XIX в. зародилась настоящая литература. Ее представитель Ирвинг — носитель английской традиции. Купер уже вполне самобытный писатель. Творчество его не ограничилось эпопеей Кожаного Чулка. Купер является автором национального романа — *The Spy*, и авантюрно-морской трилогии социального порядка, и ряда пуристических проповедей. Он родился в период коренной ломки, вначале была создана городская культура, и наряду с этим живы были отголоски английской традиции. К должностным аристократам принадлежал и Купер — сын судьи, и он его изобразил в судье Темпльтоне в «Пионерах». Купертоун [Куперстаун][39] — место жизни Купера. Аристократическая традиция не успела развиться, на смену традициям аристократизма пришел демократический строй, проникнутый духом того, что развилось как американский капитализм. В начале XIX в. эта демократия стала обнаруживать все признаки того, что мы видим в американской плутократии. Купер стал свидетелем демократической системы полуграмотных шерифов, шумной атмосферы выборов, подкупов и т. п. Все это было неприятно республиканцу-аристократу Куперу. Его семья — это семья английских помещиков, в которой сильно тяготение к английской традиции. «Пионеры» далеки от реализма — такие помещики не были на месте. Купер учился в пресбитерианской [пресвитерианской] школе, потом в Иельском университете, но ушел оттуда. Его отец решил сделать из него моряка и послал юнгой на торговом корабле, потом он перешел в военный флот, принимал участие в войне с англичанами, а затем стал вести жизнь полупомещика. Создалась двойственность; перенести лучшие традиции аристократизма в новый строй ему не удавалось. Европа его не удовлетворяла, в Америке его аристократическую натуру шокировала эта демократическая простота. Он протестовал против городской культуры и пуританизма. Ему был равно неприятен и аристократический дух Европы, и демократический дух Америки. Купер выступил с рядом публицистических работ *American Democrat*[40], глава “On property”, где он говорил о правительстве.

После этого он написал еще более резкую книгу …[41] все ее объявили dull, она была направлена против господства имущих. Все это, а также открытая защита мелкого землевладения, в связи с резким

характером его сатиры вооружило против него общество, и он был объявлен un-American. На него стали клеветать, его стали травить, он не остался в долгу. Он объезжал все города, где на него клеветали, и добивался судебного разбирательства. Если его романы серии Leatherstocking и морские авантюрные находили широкий круг читателей, то его национально-исторический роман *The Spy* (бродячий торговец, занимавшийся шпионажем из патриотических побуждений) еще имел интерес. Дальнейшие же вещи исторического порядка были уже прямо неприятны и совершенно неприемлемы, напр. *Satanstoe*, *Redskins* — обвинительный акт против пионерства как авангарда плутократии. Аарон Таусендекерс[42] — скваттер-пуританин схожий с Бушем, но уже лишенный его романтичности и чувства справедливости. Это создание периода реалистической критики, лицемер, казуист, ловкий делец. Его эпопея кончается печально — его убивают, его семья поддерживает традиции спекулянта-расточителя.

Купер ненавидел middle class и объявлял беспощадную войну городскому янки. Его протест был в высшей степени романтичным, и, очутившись между двух огней, он искал утешения. Романтизм — отражение внутренней психологической раздвоенности, он создал такой XVIII век, какого никогда и не было. Анализ художественных произведений показывает нам, что он идеализировал естественного человека Руссо — Кожаного Чулка, носителя английских традиций, верного слугу доброго барина. Том Коффин — пилот[41], также верный слуга добродетельных господ. Индейцы в представлении Купера — джентльмены. Носителями традиций являются судья Темпльтон и другие выведенные Купером типы. Купер борется с дешевой демократией, высмеивает претензии мещанина во дворянстве, огрубение пионерства в лице Буша. Тип Кожаного Чулка — отражение личной борьбы с городской культурой, полной его изоляции, которую создала борьба и нелюбовь к пуританам. В своих романах он ведет борьбу с рядом явлений угрожающего характера.

ПРИМЕЧАНИЯ

Публикуется по: РГАЛИ. Ф. 2854. Оп 1. Ед. хр. 107. Л. 54–72. Автограф. Орфография и написание имен собственных сохранены, современные написания в случае необходимости указаны в квадратных скобках, как и пропущенные или сокращенные слова.

[1] Джон Смит (John Smith, 1580–1631) — капитан, путешественник, авантюрист и литератор, участвовавший во многих предприятиях в Новом Свете. «Достоверное сообщение о достопримечательных событиях и делах, случившихся в Виргинии» (*A True Relation of Such Occurrences and Accidents of Note as Happened in Virginia*, 1608), отразившее опыт службы Смита в Виргинской компании (1608–1609), часто называется в качестве первого произведения американской литературы.

[2] «Гудибрас» (*Hudibras*) — сатирическая ироикомическая поэма Сэмюэла Батлера, опубликованная в трех частях (1663, 1664, 1678).

[3] Macaulay — см. примеч. 9 в Приложении I.

[4] Имеется в виду Джеймстаун (Jamestown), первое поселение колонистов на территории будущего шт. Виргиния, существовавшее с 1607 по 1699 гг.

[5] «Томкинс встал в позу проповедника, обличающего порок. […] Тебя, — продолжал он, — тебя, Уильям Шекспир, обвиняю я во всем, в необузданном тунеядстве, сумасбродстве и разврате, что запятнали нашу страну. […] Истинно говорю тебе: с тех пор как сатана низвергнут с небес, у него нет недостатка в помощниках на земле, но нигде не встречал он колдуна, так безраздельно властвующего над душами людей, как этот омерзительный Шекспир. Ищет женщина пример неверности — тут она его и найдет. Нужно человеку узнать, как сделать своего приятеля убийцей, — здесь его научат. Захочет знатная девица выйти замуж за чернокожего язычника — пример уже готов. Захочет человек хулить творца — эта книга и ему подскажет издевку. Захочет он поднять руку на родного брата — его научат, как скрестить с ним оружие. Хочешь ты выпить — у Шекспира найдется для тебя тост, захочешь предаться плотским удовольствиям — он усыпит твою совесть, одурманит не хуже похотливой лютни. Говорю тебе: книга эта — источник и причина всех зол, которые затопили страну нашу, из-за нее люди стали насмешниками, безбожниками, нечестивцами, убийцами, развратниками, пьяницами, посетителями злачных мест и пьянчугами-полуночниками. Долой его, долой, люди Англии! В Тофет его грешную книгу и в долину Енномскую его проклятые кости! (*Скотт В.* Собр. соч.: В 20 т. / пер. с англ. Е. Петровой, А. Тетеревниковой. Л.: Худож. лит., 1964. Т. 17: Вудсток или Кавалер. С. 59–60).

[6] Уильям Пенн (William Penn, 1644–1718) основал колонию Пенсильвания (букв.: «Лесная страна Пенна») и ее центр, город Филадельфию («Город братской любви») как приют свободомыслия и веротерпимости и в качестве убежища для квакеров, жестоко преследовавшихся в 1660–1670-е гг. в Англии.

[7] В тексте пропуск. Очевидно, имеется в виду Коттон Мэзер (Cotton Mather, 1663–1728), пуританский проповедник и теолог, известный своим активным участием в салемских судах над ведьмами, автор сочинения «Чудеса невидимого мира» (*Wonders of the Invisible World*, 1693), где описываются и оправдываются ведьмовские процессы.

[8] Джонатан Эдвардс (Jonathan Edwards, 1703–1758) — пуританский проповедник, теолог, философ, один из зачинателей движения ревивализма, автор трактата «Свобода воли» (*The Freedom of Will*, 1754; полное название — *An Inqui-*

ry into the Modern Prevailing Notions of the Freedom of the Will which is Supposed to be Essential to Moral Agency, Virtue and Vice, Reward and Punishment, Praise and Blame). Называя его «последним из теологов», И.А. Кашкин имеет в виду, что это был последний крупный теолог-кальвинист. Ср.: «Среди этой пишущей теократии выделяются три поколения семьи Мэзеров (Mathers). Последним крупным теологом был Джонатан Эдвардс […]» (Гранат: 492).

[9] «Десятая муза» (*The Tenth Muse Lately Sprung in America*, 1650) — единственный сборник стихов, опубликованный при жизни его автора, американской поэтессы Анны Брэдстрит (Anne Bradstreet, 1612–1672).

[10] Писатель, редактор, эссеист Уолдо Фрэнк (Waldo Frank, 1889–1967) в книге «Наша Америка» (*Our America*, 1919) объявляет пуританство антирелигиозной силой в Америке. Пуританин превратился в пионера, стал утилитаристом, деятельным прагматиком, вся его энергия была направлена на внешний мир, что противоречило самой идее религии с ее мистицизмом, приматом духовной, внутренней жизни.

[11] Роджер Уильямс (Roger Williams, 1603–1683) — новоанглийский пуританский проповедник, теолог, основатель поселения Провиденс (впоследствии штат Род-Айленд), отстаивал свободу совести, веротерпимость, отделение церкви от государства. За свои взгляды был в 1636 г. изгнан пуританами из колонии Массачусетского залива; он переселился в Провиденс, где создал Первую баптистскую церковь Америки (1638).

[12] Имеется в виду Движение за трезвость (Temperance Movement) — широкое общественное движение за воздержание от спиртных напитков и запрещение продажи алкоголя.

[13] Billy Sunday, полн. имя Уильям (Билли) Эшли Сандей (William (Billy) Ashley Sunday, 1862–1935) — профессиональный бейсболист, в 1880-е гг. обратившийся к вере; присоединился в евангельским христианам и в начале XX в. стал самым знаменитым проповедником в США, собиравшим огромные аудитории. Билли Сандей проводил различные акции и кампании в крупных городах, широко освещавшиеся в прессе. Его нередко критиковали за экзальтированность, бурную жестикуляцию, использование просторечия, жаргонизмов и даже непечатной лексики. Сандей был принят в высших кругах общества, вращался среди политической, предпринимательской и культурной элиты, был дружен со многими крупными бизнесменами, политиками и другими знаменитостями, включая Т. Рузвельта, В. Вильсона, Г. Гувера, Дж. Р. Рокфеллера, Д. Фербенкса. Его религиозные и моральные взгляды были отмечены консерватизмом и традиционностью.

[14] Ср. описание Престола Божия в Откровении Иоанна Богослова: «[…] и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду» (Откр. IV: 2–3). В английском переводе фигурирует «изумрудная радуга» (emerald rainbow): “And He that sat was to look upon like a jasper and a sardine stone: and there was a rainbow round about the Throne, in sight like unto an emerald.” (*KJV*, Revelation IV:3).

[15] Неточность в рукописи. Первой газетой Пенсильвании была выпускавшаяся в Филадельфии Эндрю Брэдфордом (Andrew Bradford) *American Weekly Mercury* (171 –1752). В 1704 г. была создана еженедельная газета в Бостоне (Массачусетс) *The Boston News-Letter*.

[16] Имеется в виду статья: Bouton, Miles S. "The Note and the Beam. What Is the Matter With America?" *Freeman* II, no. 31 (13 Oct. 1920): 107–109. И.А. Кашкин процитировал эту статью Майлза С. Боутона в одной из своих статей: «Лет двадцать тому назад учебники географии "этой страны" приводили в пример отсталой расы китайцев, указывая на их обычай давать всем иностранцам общую кличку "заморских дьяволов". И никому не бросалось и не и не бросается при этом в глаза, что у нас нет иного имени для итальянца, как "макаронник", что еврей непременно — "жид", китаец — "ходя", или "китаеза", француз — "лягушатник", ирландец — "рыжий пэдди", японец – "макака", немец, в пору войны,— "проклятый колбасник", не говоря уже о "чернорылом", и о том, что все вместе они попросту "гнусные иноземцы" (dirty foreigners)» (*Стрешнев И.* [*Кашкин И.А.*] Обмен любезностями (Из истории культурных взаимоотношений Америки и Англии) // Новый мир. 1928. № 8. С. 251). Журнал *Freeman* (1920–1924) был создан либертарианским мыслителем и общественным деятелем, педагогом, издателем Альбертом Джеем Ноком (Albert Jay Nock); в журнале печатались многие знаменитые авторы — Дж. Дос Пассос, Т. Манн, К. Эйкен, Л. Мамфорд, Б. Рассел, К. Сэндберг, Л. Стеффенс, Т. Веблен, У.Г. Чемберлен и мн. др. Один из авторов журнала, Майлз Стивен Боутон (1876 – ?) — американский журналист, уроженец штата Нью-Йорк, получил юридическое образование в Олбани (шт. Нью-Йорк), в 1903–1909 гг. работал в нескольких американских газетах, а с 1909 г. в качестве зарубежного корреспондента Associated Press, затем ряда крупных американских газет (*N.Y. World*, *N.Y. Times*, *Baltimore Sun*), находился до 1934 г. в Европе, в основном в Берлине, где окончил университет. В 1916–1919 гг. был военным корреспондентом, летом 1917 г. работал в революционной России, в Петрограде. Автор книги о Германии *And the Kaiser Abdicates* (1920). В 1934 г. по приказу Гитлера покинул Германию и вернулся в США, где читал лекции (1935–1939), а после войны был главным редактором *The Post-Journal* (Jamestown, NY).

[17] Имеется в виду *Saturday Evening Post* (букв. перевод «Субботняя вечерняя почта», сокр. *Post*) — журнал, начавший выходить в Филадельфии с 1821 г. и позиционировавший себя как продолжение газеты Б. Франклина *Pennsylvania Gazette* (1728–1800).

[18] Печь Франклина или Пенсильванский камин (Franklin stove) — созданный в 1742 г. Б. Франклиным металлический камин (и усовершенствованный им в 1770 г.). Сторонник принципа экономии, Франклин обратил внимание на то, что в современных ему каминах с трубой, выведенной на внешнюю стену дома, бесполезно улетучивается немалая часть тепла. Франклин изобрел экономичную печь из чугуна (он обладает большой теплопроводностью), которая одновременно была котлом (в ней имелась камера, где сжигалось топливо) и радиатором (ее стенки отдавали тепло и грели помещение). У Франклина получилось уменьшить потери тепла, расход топлива и размеры камина. О своем изобретении Франклин написал статью «Отчет о недавно изобретенных пенсильванских каминах»

и издал ее отдельной брошюрой (*An Account of the New Invented Pennsylvanian Fire-Places*. Philadelphia, 1744), однако из принципа не стал запатентовывать свое изобретение, желая бескорыстно потрудиться для пользы человечества.

[19] Пропуск в рукописи. Может быть, имелся в виду Генри Сиджвик (Henry Sidgwick, 1838–1900), автор одного из самых известных сочинений философского утилитаризма «Методы этики» (*The Methods of Ethics*, 1874).

[20] Тейлоризм (Taylorism) — теория управления и научной организации труда с целью повышения экономической эффективности и производительности. Основоположником теории был американский инженер Фредерик Уинслоу Тейлор (Frederick Winslow Taylor, 1856–1915).

[21] Альманахи стали появляться в Североамериканских колониях еще в первой половине XVII в. Первым центром издания альманахов стал Гарвардский колледж: в Кембридже (Массачусетс) в 1636 г. появился альманах, созданный У. Пирсом (William Pierce), а затем в 1659 г. – альманах Зекарии Бриджден (Zechariah Brigden). В 1663 г. появился юмористический альманах «Бедный Робин» (*Poor Robin Almanack*), выходивший на протяжении XVII–XVIII вв. Самые значительные американские альманахи колониального периода издавались в 1725–1775 гг. в Массачусетсе Натаниэлем Эймсом (Nathaniel Ames). В 1728 г. Роджер Франклин начал издание «Род-Айлендского альманаха» (*Rhode-Island Almanack*), а через четыре года появился «Бедный Ричард» Б. Франклина.

[22] «Альманах бедного Ричарда» (*Poor Richard's Almanack*, 1732–1758). Последний, 26-й выпуск 1758 г. (*Poor Richard Improved: Being an Almanack and Ephemeris ... for the Year of our Lord 1758*) стал самым известным из всех: он включал целый ряд лучших сочинений Б. Франклина, в том числе «Путь к богатству» (“Way to Wealth”), фрагмент «Автобиографии». В этом выпуске появляется новый персонаж, придуманный Франклиным, — проповедник о. Авраам.

[23] Неточность. Чарльз Брокден Браун (Charles Brockden Brown, 1771–1810) — уроженец Филадельфии, американский писатель, редактор, публицист, крупнейший американский романист до Ф. Купера, писавший в духе готической традиции. Его самые известные романы — «Виланд» (*Wieland, or, the Transformation*, 1798), «Ормонд» (*Ormond, or, the Secret Witness*, 1799), «Артур Мервин» (*Arthur Mervyn, or, Memoirs of the Year 1793*, 1799-1800), «Эдгар Хантли» (*Edgar Huntly, or, Memoirs of the Sleep-Walker*, 1799). Вероятно, И.А. Кашкин имел в виду писателя Хью Генри Брэкенриджа (Hugh Henry Brackenridge, 1748–1816), выросшего в фермерской семье в Пенсильвании, юриста, выпускника Принстона, автора публицистических и художественных сочинений, героями которых были, в том числе, фермеры, пионеры и индейцы. Брэкенридж, переехавший на Запад в Питтсбург в 1781 г., имел опыт жизни на фронтире, что отразилось в его творчестве, в частности, в рассказах и статьях об индейских набегах, продвижении пионеров и сквоттеров и занятии индейских земель. Под романом *Gentry*, возможно, имеется в виду главное произведение Брэкенриджа — печатавшийся выпусками большой сатирический роман «Современное рыцарство» (*Modern Chivalry*, 1792–1815; посмертное доп. и испр. изд. — 1819).

[24] Джеймс Кирк Полдинг (James Kirke Paulding, 1778–1860) — американский писатель, поэт; занимал несколько лет должность секретаря (т. е. министра) военно-морского флота США (1838–1941). Полдинг — автор ряда эпических и лирических поэм, романов (исторических, сатирических, бытописательских), статей, эссе, памфлетов, биографии Дж. Вашингтона. Был дружен с В. Ирвингом, вместе с ним создал альманах «Сальмагунди, или Причуды и мнения Ланселота Лэнгстаффа, эсквайра и других» (*Salmagundi; or, the Whim Whams and Opinions of Lancelot Langstaff, Esq. and Others*), выходивший в 1807–1808 гг.

Дана — очевидно, И.А. Кашкин имеет в виду Ричарда Генри Дану-мл. (Richard Henry Dana Jr., 1815–1882), уроженца Бостона, выпускника Гарварда, юриста и литератора, автора знаменитой мемуарной книги «Два года на палубе» (*Two Years Before the Mast*, 1840; рус. пер. 1986). Дана был знаком с рядом писателей, причисляемых в группе «Никербокер», — Дж.Ф. Купером, поэтом Фицем Грином Галлеком.

[25] «Письма Джонатана Олдстайла, джентльмена» (*The Letters of Jonathan Oldstyle, Gent.*) — цикл из 9 писем, написанных В. Ирвингом под псевдонимом «Джонатан Олдстайл». Он создавался как собрание юмористических очерков об укладе, традициях и культуре Нью-Йорка начала XIX в. и печатался в журнале *New York Morning Chronicle* в 1802–1803 гг., редактором которого был брат писателя. Этот цикл стал писательским дебютом Ирвинга.

[26] Сэр Роджер Коверли — персонаж, созданный Р. Стилом, поместный дворянин, джентльмен из Уорчестера, видный член воображаемого клуба джентльменов Spectator Club, органом которого был журнал Аддисона и Стила *Spectator*. В дальнейшем персонаж разрабатывался Дж. Аддисоном, под пером которого Роджер Коверли превратился в идеального джентльмена времен королевы Анны. К первому полному изданию *Spectator* (1712–1715) Аддисон и Стил отобрали лучшие тексты своего персонажа и объединили под названием «Записки сэра Роджера Коверли» (*Sir Roger Coverly Papers*).

[27] Джозеф Джефферсон III (Joseph Jefferson III, 1829–1905) — потомственный актер, один из самых знаменитых комиков американского театра XIX в., прославившийся в основном ролью Рипа Ван Винкля. В 1859 г. он создал инсценировку по новелле В. Ирвинга «Рип Ван Викль» и сыграл в ней заглавную роль. После успешного дебюта в Вашингтоне, Джефферсон с неизменным успехом играл эту роль на протяжении 40 лет в США, Британии и Австралии.

[28] Джеймс Оливер Кервуд (James Oliver Curwood, 1878—1927) — американский прозаик, автор более 30 романов, среди которых наиболее известные — «Казан» (*Kazan*, 1914), «Гризли» (*The Grizzly King*, 1916), «Бродяги Севера» (*Nomads of the North*, 1919). Романы Кервуда продолжают лучшие традиции американской приключенческой литературы, в частности, северных рассказов Джека Лондона. Главные герои его романов — отважные путешественники и дикие животные в дикой природе.

[29] Цитата из историка Фредерика Джексона Тернера (Frederick Jackson Turner, 1861–1932): “Migration has become almost a habit in the West” (Turner, Frederick J. *The Frontier in American History*. New York: Holt, 1920: 21)

[30] Дэниэл Бун (Daniel Boone, 1734–1820) — американский пионер-первопроходец, фронтирсмен, ставший легендарным героем и персонажем американского фольклора. Особенно прославился освоением и основанием поселений на территории Кентукки. Бун также был героем Войны за независимость, поддерживал дружеские отношения с индейцами и некоторое время прожил у индейцев шауни (алконгинов).

[31] Томас Хаттер, Гарри Марч — персонажи романа «Звероробой».

[32] Иринарх Иванович Введенский (1813 – 1855) — русский переводчик, литературный критик, педагог. Владел англ., нем., франц., итал. языками. Учился в Московской духовной академии, затем на философском факультете Московского университета и в Санкт-Петербургском университете. Сотрудничал в журналах «Библиотека для чтения», «Современник», «Отечественные записки», «Северное обозрение». Прославился в первую очередь переводами Диккенса и Теккерея. Перевел роман Ф. Купера «Зверобой» («Дирслэйер», опубл. в «Отечественные записки», 1848), позже переизданный под названием «Зверобой (Гроза оленей)» (СПб, 1885 и Берлин; Пб.; М.: Изд. З.И. Гржебина, 1923).

[33] Ольга Петровна Холмская (1896–1977) — переводчица с англ. и франц. языков; из американской литературы — А. Бирса, В. Ирвинга, Э. По, Т. Драйзера, Э. Колдуэлла, Э. Хемингуэя и др. Окончила биологический факультет МГУ (1927), затем английское отделение переводческого факультета Московского педагогического института иностранных языков (1932), была ученицей И.А. Кашкина и участником его переводческого коллектива 1930-х гг. До конца 1950-х гг. преподавала теорию и практику художественного перевода в МГПИИЯ им. Мориса Тореза и Литературном институте.

[34] Первые переводы романа «Пионеры»:

Поселенцы или Источники Сусквaганны. Главы из романа / пер. Е. Чайский // Атеней. 1828. Ч. 1. № 3, сс. 20–42; № 4, сс. 40–75.

Поселенцы или Источники Реки Сусквеганны. Ч. 1. / пер. с франц. М. Салеман. СПб.: Тип. СПб. Воен. Генерал-Губернатора, 1832.

Соч.: В 25 т. / пер. Д. Коковцова. СПб.; М.: О. Вольф, 1865. Т. 4. Поселенцы.

Собр. соч.: В 12 т. СПб.: П.П. Сойкин, 1898. Т. 4. Пионеры.

Кожаный Чулок или Поселенцы с берегов Сусквеганны. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1901.

Иллюстр. собр. романов: В 12 т. / пер. М.А. Энгельгардт. СПб.: П.П. Сойкин, 1913. Т. 2. Пионеры или Источники Сусквеганны.

Кожаный чулок. Берлин: Изд. З.И. Гржебина, 1923.

Полн. собр. романов: В 13 т. / ред. Н. Могучего. М.; Л.: ЗИФ, 1927. Т. 6. Кожаный чулок. Кн. 4. У истоков Сосоквеганны (Пионеры). За основу этого собрания были взяты переводы из издания П.П. Сойкина 1913 г.

[35] Речь идет об издании: *Oeuvres de Fenimore Cooper*, traduites par A.J.B. Defauconpret, avec des notes. Paris: Furne, Charles Gosselin, Perrotin. 1835–1850. Роман «Пионеры» помещался в 6 томе.

[36] Bas-de-Cuir (франц.) —Кожаный чулок.

[37] dragoon (англ.) — драгун; dragon (англ.) — дракон.

[38] «Озером Гиммергласс» (Gimmerglass) Купер называет озеро Отсиго (Otsego lake), расположенное в одноименном округе шт. Нью-Йорк и являющееся истоком реки Саскуэханны.

[39] Куперстаун, шт. Нью-Йорк (Cooperstwon, NY).

[40] Речь идет о публицистической книге Ф. Купера «Американский демократ, или Советы по поводу общественных и гражданских отношений в Соединенных Штатах Америки» (Cooper, James F. *The American Democrat: or, Hints on the Social and Civic Relations of the United States of America*. Cooperstown, NY: H. & E. Phinney, 1838).

[41] В рукописи пропуск. Вероятно, речь идет о сатирическом романе Ф. Купера «Автобиография носового платка» (*Autobiography of a Pocket-Handkerchief*, 1843), обличающем нравы высшего общества Нью-Йорка и в особенности нуворишей.

[42] Аарон Тимберман по прозвищу Мильакр (Aaron Timberman “Thousandacres”; букв. перевод прозвища — «Тысяча акров») — персонаж романа Ф. Купера «Землемер», старый сквоттер.

[43] «Пилот» — имеется в виду «лоцман». Том Коффин — персонаж романа Ф. Купера «Лоцман или Морская история» (*The Pilot: A Tale of the Sea*, 1824).

Литература двух Америк. 2024. № 17.

Literature of the Americas, no. 17 (2024)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-374-384
https://elibrary.ru/HLMRAI
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Татьяна ВЕНЕДИКТОВА

РАЗГОВОР С ТОВАРИЩЕМ УИТМЕНОМ

(*Rumeau, D.* Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon. Boston: Academic Studies Press, 2024. 376 p.)

Аннотация: В рецензии обсуждается книга Дельфины Рюмо «Товарищ Уитмен: от русской иконы к интернационалистической» (2024), в которой рассмотрен образ Уолта Уитмена как он формировался в России, а затем СССР в XX в. Уитмен, изначально воспринятый российской интеллигенцией как «космический» пророк и мистик, после революции 1917 г. превратился в социальную икону, символ коммунистического интернационализма и был очень заметен в этом качестве и в т. н. «третьем мире», и в левых кругах Европы и США. Очевидно, что апроприированность поэта идеологией (коммунистической, социалистической или либеральной) имеет двойственный эффект: обеспечивает популярность и влияние, но оборачивается монохромностью, высокой избирательностью восприятия. Встает вопрос: действительно ли активная рецепция творчества Уитмена в России закончилась с концом советской идеологии в 1980-х гг. (к такому выводу подводит исследование Дельфины Рюмо) или постсоветский образ поэта откроется наблюдению в другой оптике культурного трансфера?

Ключевые слова: Уолт Уитмен, культурный трансфер, рецепция, идеология.

Информация об авторе: Татьяна Дмитриевна Венедиктова, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации) филологического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1003-4338. E-mail: tvenediktova@mail.ru.

Для цитирования: *Венедиктова Т.Д.* Разговор с товарищем Уитменом // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 374–384. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-374-384

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-374-384
https://elibrary.ru/HLMRAI
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Tatiana VENEDIKTOVA

CONVERSATION WITH COMRADE WHITMAN

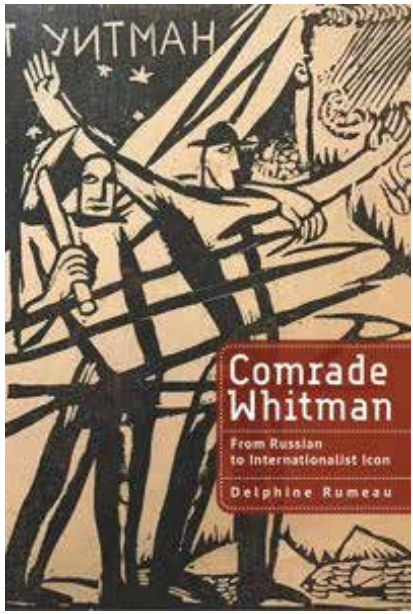
(Rumeau, Delphine. *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon.* Boston: Academic Studies Press, 2024. 376 p.)

Abstract: The review discusses Delphine Rumeau's book *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon* (2024) — itself a discussion of the Russian and Soviet "uses" of Walt Whitman in the 20th century. Whitman initially impressed Russian intellectuals as a "cosmic" mystical seer, but following the 1917 revolution he was transformed into a social icon, politically correct because associated with communist internationalism and of stature in what was soon to become the "Third World" and "The Left" in Europe and USA. It seems obvious that for a poet to be appropriated by an ideology (whether communist, socialist, or liberal) entails both costs and benefits: "comrade Whitman" for one grew into a popular figure influence that tended to be quite monochrome and was viewed in a highly selective perspective. The question brought up in the discussion is this: was Whitman's Russian career, indeed, aborted when Soviet ideology came to an end in the 1980s (which Delphine Rumeau's study seems to imply) or would his post-Soviet fortunes in Russia become more visible if we use a different type of cultural transfer optics?

Keywords: Walt Whitman, reception, cultural transfer, ideology.

Information about the author*:* Tatiana D. Venediktova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Head of the Department of General Theory of Literature (Theory of Discourse and Communication) of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1003-4338. E-mail: tvenediktova@mail.ru.

For citation: Venediktova, Tatiana. "Conversation with Comrade Whitman." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 374–384. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-374-394



Пять лет назад было опубликовано обширное исследование профессора из Тулузы Дельфины Рюмо о трансатлантической рецепции поэзии Уитмена [Rumeau 2019; рец. на нее см.: Венедиктова 2020], — и вот уже новая ее книга выходит на английском языке. Книга имеет меньший объем и более узкий тематический фокус. Посвящена — «русскому Уитмену», а точнее, тому как «советский Уитмен» сначала вырос в международно опознаваемую фигуру Уитмена-интернационалиста, а потом исчез заодно с глобальной конфигурацией, состоявшей из «первого», «второго» и «третьего» миров. Замысел книги, как он формулируется в предисловии, состоял в том, чтобы «представить идеи и формы современности, которые Уитмен воплощал в Европе и Америке, в транснациональном освещении» (xvii)[1], расположив в фокусе тот «удивительный перекресток» (xvii) интер- или транснациональных связей, каковой представляла собой сначала Российская империя, а потом, позднее — СССР.

Не только в названии книги, но и в названиях ряда разделов используется формула «от – к» (“from… to…”): она подразумевает изменение, преобразование, становление нового качества. В десяти главах в хронологической последовательности описываются метаморфозы, которые переживал образ Уитмена в восприятии русских/советских читателей на протяжении XX столетия. Прекрасное знание предмета позволяет Рюмо осуществлять и уверенные экскурсы «вбок», проводя параллели с литературами других стран, на разных языках. Благодаря этому основная тема развертывается стереоскопически, в чем я вижу «изюминку» книги (особо стоит отметить подборку упоминаний и интертекстуальных отсылок к поэзии Уитмена на украинском, литовском, эстонском и идиш).

[1] Здесь и далее ссылки на рецензируемую монографию даны в скобках в тексте рецензии.

В целом же нарратив выстраивается примерно такой: исходно российскую, как и западноевропейскую, публику впечатлил Уитмен-«дикарь», великолепный примитив, говорящий голосом самой природы, в котором одни видели черты эллинско-дионисийские, другие — германско-варварские. Потом он же был перевоображен как гений городской среды, «первый футурист», готовый разнести в прах усталые порядки «старой» цивилизации. Параллельно он же почитался как проповедник космизма, соборности и любви, — то ли «второе солнце христианства» (102; слова И. Репина), то ли возрожденный еврейский пророк (110). Таково краткое содержание первых трех глав. В них много интересных подробностей, но нет, пожалуй, яркой концептуальной новизны: все три обличья американского классика так или иначе освещались в критике. А вот история политической эксплуатации образа поэта-демократа, начавшаяся в России раньше 1917 г., но приобретшая небывалый масштаб в советский период в контексте «огосударствления» культуры, а затем глобального противостояния социальных систем, — эта история всерьез и критически до сих пор не рассматривалась. Слово “icon” в англоязычном употреблении отсылает в равной степени к объекту религиозного культа и семиотическому объекту (мы и по-русски уже привычно говорим об иконах стиля, иконах моды, иконках-значках в интернете и т. д.). Этой двузначностью автор книги последовательно играет, описывая процесс, по ходу которого первый американский авангардист, дерзкий возмутитель литературного спокойствия обращался в чинного классика и в политкорректный политический миф.

Еще в конце XIX в. в Уитмене видели соратника социалисты и анархисты — в послереволюционной России он начинает восприниматься как протобольшевик. Портрет американского поэта кисти Бориса Григорьева освящал — в виде огромного, иконоподобного панно — празднования первой годовщины нового строя в Петрограде и Воронеже. Отсюда Уитмен зашагал через границы и к 1930-м гг. уже и в Западной Европе, и в Америке хорошо опознавался как образцовый пролетарский поэт, коминтерновский «попутчик». В годы Второй мировой войны он — знамя демократии, противоборствующей фашизму, в 1950–1960-х — знамя социалистического интернационализма, «троп солидарности» (244), посредством которого «второй» и «третий» миры, от Латинской Америки до Китая, при естественном лидерстве СССР, утверждали себя в противостоянии Западу.

Так уж получилось, что американский классик в XX в. был принят на госслужбу — причем не только советскую. Дешевые карманные издания извлечений из «Листьев травы» выходили огромными тиражами по-русски (например, в «Библиотеке “Огонька”») и по-английски. Сборник «Уитмен времен войны» (1942) был издан в США в виде пейпербека, чтобы напоминать американским солдатам, рассеянным по миру, о родине и ценностях демократии. Плата за статус популярной иконы — тщательная контролируемость образа, жесткий отбор допустимых и приемлемых характеристик. Этому особенно способствовало распространение в переводе: советский читатель об Уитмене, как правило, слышал, но читал только в извлечениях, причем поразительно однообразных. В «канон» вошло лишь около десятка стихотворений и небольших поэм[2], в их числе «Salut au monde!», «Европейскому революционеру, который потерпел поражение», «Европа (72-й и 73-й годы этих штатов)», «Пионеры», «Песня о топоре», «Песня большой дороги», «Песня о выставке». Даже «Песня о себе» в этом ряду выглядела бы излишеством. Полный же текст «Листьев травы», переведенный Дмитрием Майзельсом (1881–1941) еще в 1930-е гг., так и не увидел свет, по причинам, в которых нам теперь не разобраться, но одной из них было, видимо, пристрастное отношение, если не ревность, Корнея Ивановича Чуковского. Как главный русский уитменовед Чуковский заслуживает, конечно, великой благодарности: с 1910-х по 1960-е гг. он оставался главным блюстителем интересов американского классика в России — писал о нем, переводил, пере-переводил и упорно переиздавал. Его итоговая, очень лирическая книжка «Мой Уитмен» (1965) прекрасна. Но факт остается фактом: первое полное издание «Листьев травы» появилось по-русски только в 1982 г. под редакцией М.О. Мендельсона. Мендельсон писал об Уитмене начиная с 1950-х, и тяготел — в стилистике тех лет — к академической публицистике, т. е. видел в поэте прежде всего, если не исключительно, гражданина (это, кажется, раздражало Чуковского, но свое раздражение он благоразумно выражал только на страницах дневника).

Словом, Уитмен был политически «оприходован» и по ходу дела залит хрестоматийным глянцем. Результаты процесса я когда-то, в роли начинающего преподавателя зарубежной литературы, наблю-

[2] Оригиналы некоторых Рюмо приводит целиком в приложении, что само по себе выразительно: на сегодня это далеко не самые читаемые из опусов Уитмена.

дала очень наглядно: всяк, кому на экзамене попадался вопрос по Уитмену, начинал с сообщения о том, что тот боролся против рабства негров, — что более или менее соответствовало фактам, но вызывало у экзаменатора жестокую тоску. Уитмен включался во все рекомендательные списки, его книги выходили, юбилеи праздновались, но… образ его был обездвижен, предсказуем и на удивление мало менялся. Рюмо цитирует пассаж из монографии М.О. Мендельсона «Жизнь и творчество Уитмена»[3]: ссылаясь на две круглые даты — 100-летие со дня первого издания «Листьев травы» в 1955 г. и 150-летие со дня рождения поэта в 1969-м — автор издания утверждает: обе «оставили неизгладимый след в умах тысяч и тысяч мужчин и женщин моей страны, Союза Советских Социалистических Республик» (272). Оставили, нет ли, мягко иронизирует Рюмо, кто знает? Может быть, пафосная фраза — не более, чем фасад, а может, и нет. Поиск свидетельств в ту или другую сторону показывает, что не-литературоведы про Уитмена вспоминали редко, хотя в популярной культуре он как будто бы был представлен. Впрочем, и последний тезис нечем особенно подтвердить, — разве, вот, в фильме «Смок и Малыш» (адаптация «Смока Белью» Джека Лондона 1973 г.) Вениамин Смехов в роли главного героя читает стих из «Песни большой дороги».

Что до советских/русских поэтов, то после Бальмонта Уитмен, кажется, никого не вдохновлял особо и последовательно. Потому ли, что свободный стих воспринимался как нечто чуждое русской традиции? — предполагает Дельфина Рюмо. Или мешала «присвоенность» классика официозом? Про Хлебникова с Маяковским как наиболее явных восприемников уитменовского «вызова» много написано еще Чуковским. Рюмо тоже обращается к этой теме и обобщает так: Хлебников сначала воспринимал Уитмена настороженно, потом с нарастающим интересом, а Маяковский, наоборот, был поначалу глубоко впечатлен, а позже исполнился скепсиса (в поэме «150 000 000» Уитмен предстает «в тесном смокинге» как подданный Вудро Вильсона, бессознательно услужающий мировому капиталу).

Так или иначе, получается, что «политический Уитмен» входил в мировую культуру окольным путем — через советскую Россию и Латинскую Америку (творчество Пабло Неруды). На родину во

[3] Книга увидела свет в 1965 г., расширившись, но не изменившись концептуально сравнительно со статьями 1950-х; в цитируемой Рюмо переводной, англоязычной версии, вышедшей в издательстве «Прогресс» в 1976 г., изменений, конечно, и не предполагалось.

второй половине XX столетия он возвращается в ореоле «левой меланхолии» (У. Лоунфелс, Т. Макграт, Л. Ферлингетти, А. Гинзберг). Если в восприятии Маяковского и Неруды главное в Уитмене — оптимизм и героизм, то представители поэтической «контркультуры» акцентируют в нем негативность и страдание (290). А дальше на первый план выходит «либеральный и почти диссидентствующий» (276) «анти-идеологический» (298) Уитмен, воспевающий человеческое тело и его аппетиты. Политический имидж поэта переформатируется в духе новых лозунгов, отождествляющих личное с политическим (personal is political), — борьба и протест перемещаются из классовой плоскости в гендерную. Последняя, десятая глава книги Рюмо посвящена возвращению Уолта Уитмена «из СССР» и новому тренду в глобальном трансфере: «…теперь уже не Москва определяла распространение образа Уитмена-борца, а скорее Соединенные Штаты» (298).

Самый интересный и даже болезненный для меня как читателя книги Дельфины Рюмо вопрос — следующий: почему эта динамичная и увлекательно рассказанная история так внезапно и бесповоротно иссякает вместе с холодной войной? Мы узнаем, что «со второй половины 1980-х упадок популярности Уитмена в СССР только ускорился», и в этом смысле уже ничто не менялось вплоть до середины 2010-х, в то время как на Западе обнаружился подъем: «…в России Уитмен погружался во мглу, — на Западе он становился все более заметен, обретал все большую политическую значимость» (299). Но тот Уитмен, которого контркультурные движения в США поднимали на щит, «в Советском Союзе выглядел неуместным» (298) — «свинцовое покрывало брежневской поры» служило прекрасным изолятором. С этим можно согласиться только отчасти. Неофициальный диалог культур продолжал происходить — он анализировался, в частности, в докладе Кирилла Корчагина на юбилейной уитменовской конференции в МГУ в октябре 2019 г. На услышанный тогда доклад Дельфина Рюмо ссылается в сноске на с. 303, но дальнейших изысканий в этой области не видит возможности предпринять[4].

Выходит, что у «советского» (1920–1980-х гг.) Уитмена была предыстория, а пост-истории уже не случилось. «Одним из последних советских вкладов в разработку наследия Уитмена, — читаем мы на

[4] Не то чтобы такой возможности нет [см. Корчагин 2021], но очевидно, что для зарубежного исследователя доступ к этому материалу, его интерпретация и т. д. серьезно затруднены.

с. 278, — стала диссертация Татьяны Венедиктовой в 1982 г. Затем Уитмен как будто увял в “безвоздушном пространстве”, как его иногда описывают, ранних 80-х». Имя аспирантки Татьяны Венедиктовой в этом контексте я воспринимаю как косвенный и, увы, заслуженный упрек. Недостало, к сожалению, таланта и пассионарности, какие, бесспорно, были у Чуковского: тот неустанно, каждые девять лет своей жизни что-нибудь про Уитмена да публиковал, прославляя его и ловя каждую следующую волну потенциального интереса. Но неужели и вправду после «последних советских вкладов» вокруг имени Уитмена образовалась пустыня и культурная история — в рамках данного сюжета и в данной местности — прекратила течение свое? Финал главы звучит как приговор: какая-либо динамика в восприятии Уитмена во «втором» мире иссякла в 1980-х гг. (“The end of the 1970s and the 1980s marked the end of Whitman's momentum in the Second world”, 299). Хорошо, что «этот спад был отчасти компенсирован возвращением Уитмена в Китай и распространением его поэзии на других языках, например, арабском» (298). Возможно, здесь намечается тема следующего исследования Дельфины Рюмо...

Вот над чем эта интересная книга заставляет задуматься. «Товарища»[5] Уитмена, как показывает история, всякая партия норовила поставить под свое знамя, записать в свои ряды. «Партийный» Уитмен нагляден и заметен, а «беспартийного» поэта, с которым каждый читающий соприкасается лично, — трудно разглядеть и еще труднее обобщить. Но с «товарищем Уитменом» проблема та, что он не расположен к настоящему разговору. Он склонен призывать, бросать вызов, воспевать, обличать, т. е. весь соткан из риторики и, безусловно, не равен себе как поэту. Это, кстати, остро чувствовал Корней Иванович Чуковский, по-разному и не раз говоривший о том, что в Уитмене мало видеть эстета-экспериментатора, но видеть в нем публициста, игнорируя поэта, — тоже мало.

Дельфина Рюмо тактично не настаивает на том, что Уитмена в СССР воспринимали «неправильно» (“misinterpretation — a word I carefully avoided,” 305), — хотя то, что он стал жертвой пропагандистских упрощений, слишком очевидно. Образ советского Уитмена парадоксален, демонстрирует одновременно инертность и пластичность: одни и те же общие места подверстываются всякий раз под актуальный

[5] Сам Уитмен охотно использовал странное слово «камерадо», помесь чего-то испанского с чем-то французским, притом что ни одним иностранным языком он не владел.

интерес. Понятно, что «Уитмен, продвигаемый официально, — не совсем тот, кого читали и ценили частным образом» (283), но много ли мы знаем об этом втором Уитмене? А главное: как о нем узнать?[6] Претензии по этой части следует предъявлять, конечно, не Дельфине Рюмо, а нашим собственным лени и нелюбопытству. Понять, на примере рецепции Уитмена, что происходило с постсоветскими читателями в пределах тридцатилетия «после СССР», можем только мы сами.

В книге есть еще «Кода», где читателю предлагаются два эффектных визуальных факта, относящиеся к России уже нового тысячелетия. Первый — мурал с портретом Уитмена работы уже упо-

[6] На с. 272 разбирается «Пролог» (1955) Е. Евтушенко — на предмет присутствия в стихотворении уитменовских мотивов. Они обнаруживаются — в признании жадной любви к многообразию жизни («Я такой многообразный»), в образе травы («Пою и пью, не думая о смерти, / Раскинув руки, падаю в траву») и… в образе арбуза: «…алыми морозными кусками арбуза августовского хрущу». Усмотрение уитменовского интертекста в последнем случае объясняется ссылкой на историю, которую раннему биографу Уитмена Ричарду Морису Беку рассказал друг поэта Питер Дойл. Однажды (в 1865 г. в городе Вашингтоне) они с Уитменом разъели арбуз прямо сидя на тротуаре. На смешки прохожих Уитмен реагировал фразой «Пусть их смеются, у нас ведь арбуз». Возможно, по этой причине, предполагает Рюмо, Эзра Паунд в пародии на Уитмена тоже обыграл арбузную тему («когда я ем арбуз, весь мир ест арбуз»), а Аллен Гинзберг коснулся ее же косвенно, воображая Уитмена в калифорнийском супермаркете. Кажется, маловато, чтобы усмотреть в арбузе кочующий мотив (к тому же в стихотворении Гинзберга Уитмен стоит рядом с мясным холодильником, а у прилавка с арбузами маячит Лорка), но деталь очень мила своей человечностью.

мянутого Бориса Григорьева. Он появился в 2022 г. на торцовой части дома 11 по улице Киселева в городе Пскове, — отчасти как реклама местного музея, где портрет хранится. «Уличный» Уитмен издалека зрим, а безответных вопросов вокруг него плодится много. Узнают ли прохожие американского поэта? Или принимают за Толстого? или за Дарвина? А если узнают, считают ли достойным украшением города (разноречивые мнения на этот счет озвучивались в сети)? Второй факт — бронзовая статуя Уитмена работы скульптора Александра Бурганова, установленная в 2009 г. рядом с гуманитарным корпусом МГУ в порядке приснопамятной «перезагрузки» отношений между США и РФ. Идя на занятия в университет, я эту фигуру всякий раз приветствую. И даже думаю, что за помпезность образа (классичность обозначается колонной, на колонне — крылатый Пегас) Уитмен на нас не в обиде: он же сам писал: «Я широк, я вмещаю множество разных людей». Зато ему, конечно, приятно стоять среди вечно молодой, как трава, подвижной и смешливой студенческой поросли. Время от времени кто-нибудь подходит почитать, что там написано на пьедестале. А там написаны строчки из «Письма русскому», которое Уитмен адресовал вовсе не русскому, а некоему ирландцу, который в 1882 г. собрался перевести его поэмы на русский язык[7]: «Вы, россияне, и мы, американцы!… так далеко друг от друга, кажемся настолько разными, но все-таки… чем-то самым главным, наши родины так похожи…». Цитату для памятника несколько подредактировали (“Russians” перевели как «россияне», в духе перестроечных времен) — впрочем, она и сама по себе эффектна: Уитмен все же *был* и публицистом, и грамотным «пиарщиком». Но в другом, главном своем качестве — большого поэта — он изъяснялся иначе, и, будь моя воля, я бы сопроводила его бронзовое присутствие строчкой из стихотворения. Например, из того, что называлось поначалу «Тебе, кто бы ты ни был», а в поздней, окончательной версии просто «Тебе»: «Никто меня не знает из тех, кто меня почитает и хвалит». К этому можно добавить чуть более оптимистичное трехстрочие из финала «Песни о себе»:

> Если вам не удастся найти меня сразу, не падайте духом,
> Если не найдете меня в одном месте, ищите меня в другом,
> Где-нибудь я остановился и жду

[7] *Чуковский К.И.* Мой Уитмен. М.: Прогресс, 1966. С. 187.

В самом первом издании «Песни» — том самом, что поэт печатал собственноручно, он не поставил точку после «жду» (в оригинале после слова “you” — «ты» или «вы»). Поиск Уитмена — в разных местах и временах — будет, конечно, продолжен.

ЛИТЕРАТУРА

Венедиктова 2020 — *Венедиктова Т.* “Je chante avec toi, Walt Whitman” // Литература двух Америк. 2020. № 8. С. 469–477.

Корчагин 2021 — *Корчагин К.М.* Между Уолтом Уитменом и битниками: Вениамин Блаженный и Ксения Некрасова // Новый мир. 2021. № 7. С. 181–199.

REFERENCES

Korchagin 2021 — Korchagin, Kirill M. “Mezhdu Uoltom Uitmenom i bitnikami: Veniamin Blazhennii i Kseniia Nekrasova” [“Between Walt Whitman and the Beatniks: Benjamin the Blessed and Kseniia Nekrasova”]. *Novyi Mir*, no. 7 (2021): 181–199. (In Russ.)

Rumeau 2019 — Rumeau, Delphine. *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d’une réception transatlantique*. Paris: Classiques Garnier, 2019.

Venediktova 2020 — Venediktova, Tatiana. “Je chante avec toi, Walt Whitman.” *Literatura dvukh Amerik*, no. 8 (2020): 469–477. (In Russ.)

© 2024, Т.Д. Венедиктова
Дата поступления в редакцию: 28.07.2024
Дата одобрения рецензентами: 29.08.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Tatiana D. Venediktova
Received: 28 Jul. 2024
Approved after reviewing: 29 Aug. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-385-393
https://elibrary.ru/HZBSIH
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Полина РЫБИНА

ДЖОН ЛАР ОБ АРТУРЕ МИЛЛЕРЕ: СТРУКТУРА И ЭФФЕКТЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ

(*Lahr, J.* Arthur Miller: American Witness. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2022. 264 p.)

***Аннотация*:** Театральный критик Джон Лар пишет биографию Артура Миллера так, как он это обычно делает: скрупулезное исследование напоминает увлекательный роман. Опираясь на обширные архивные материалы, переписку, собственные интервью с Миллером и работы предшественников (К. Бигсби, М. Готтфрид, М. Рудане, С. Эбботсон), Лар строит интригу вокруг нескольких доминант жизни американского драматурга. Миллер занимался «строительством» (действие начинается в мастерской в Роксбери) — своих вымышленных миров, семей, внятной политической позиции. Миллер «свидетельствовал» — присутствовал при совершавшихся событиях, давая о них одновременно трезво-отстраненный и неравнодушный отзыв. Миллер мучился чувством вины по самым разным поводам, но превратил это переживание в нечто иное: постоянную рефлексию ответственности. Миллер отказался меняться: его драматургия не пережила стилистической трансформации (в отличие от пьес его блестящего современника Т. Уильямса). В результате биография Лара позволяет понять, где нам искать Миллера сегодня, помня о том, что его драмы — для социально значимого театра с внятными политическими высказываниями, но и двигаясь дальше. Исследователь индивидуальных и коллективных переживаний, Миллер наблюдает чувствующего субъекта в его связи со средой. Звучит остро современно и — сложно для теоретизирования. Как эмоции в театре создаются и поддерживаются? Какие средства использует драматург, чтобы сконструировать среду для их проживания? На материале классических американских драм аудитория может обучаться работе с чувствами, своими и другого субъекта; может получать эмоциональные инсайты от автора, внимательно изучавшего себя и близких. Биография Джона Лара позволяет узнать, как проходило это изучение, как из «жизни в театре» выросли смыслы, нужные нам сегодня.

***Ключевые слова*:** американская драматургия XX века, Артур Миллер, Джон Лар, Бродвей.

***Информация об авторе*:** Полина Юрьевна Рыбина, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0001-7739-0911. E-mail: rybina_polina@mail.ru.

Для цитирования: *Рыбина П.Ю.* Джон Лар об Артуре Миллере: структура и эффекты театральной биографии // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 385–393. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-385-393

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-385-393
https://elibrary.ru/HZBSIH
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Polina RYBINA

JOHN LAHR ON ARTHUR MILLER: THE STRUCTURE AND EFFECTS OF A LIFE IN THE THEATRE

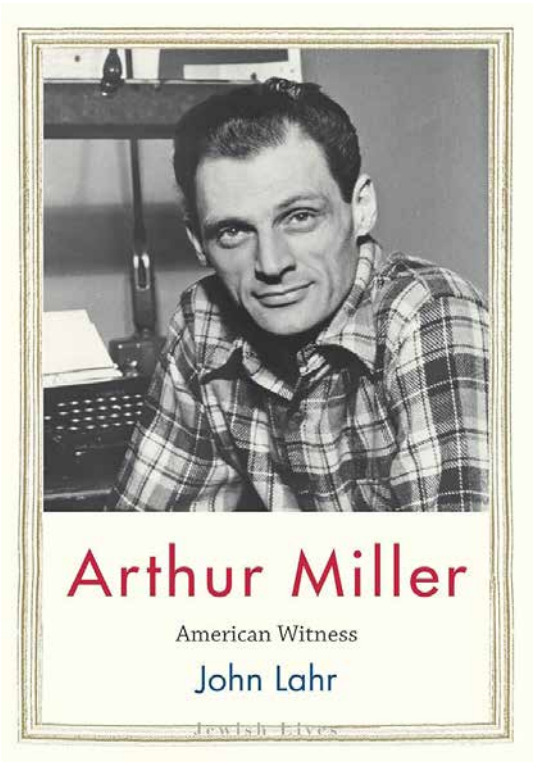
(Lahr, John. *Arthur Miller: American Witness*. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2022.)

***Abstract*:** Theatre critic John Lahr writes Arthur Miller's biography as a meticulous study reminiscent of a fascinating novel. Relying upon extensive archival materials, correspondence, his own interviews with Miller and the works of his predecessors (K. Bigsby, M. Gottfried, M. Roudané, S. Abbotson), Lahr structures his book around several dominant motifs of an American playwright's life. Miller was "building" (the book begins in his workshop in Roxbury) — his fictional worlds, families, and articulate political responses. Miller was "a witness", which means he was present at the events, sharing his perceptive observations of them. Miller was tormented by a sense of guilt, but he turned this experience into something else: a constant reflection of responsibility. Miller refused to change: his dramaturgy did not undergo a stylistic transformation (unlike the plays of his brilliant contemporary, T. Williams). As a result, Lahr's biography allows us to understand where we can look for Miller today. We should keep in mind that his dramas are for a socially engaged theater (with clear political statements) but also move further. A researcher of individual and collective experiences, Miller observed feeling subjects in their connections with the environments. It sounds highly relevant and difficult to theorize. How are emotions created and managed in dramas and performances? How does the playwright create an environment for their experience? Using classical American dramas, the audiences can learn to work with the feelings of others and receive emotional insights from the author, who carefully studied himself and his loved ones. John Lahr's biography allows us to learn how Miller's work was done and how the meanings we need today grow out of his "life in the theater."

Keywords: American drama of the 20th century, Arthur Miller, John Lahr, Broadway.

***Information about the author*:** Polina Yu. Rybina, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0001-7739-0911. E-mail: rybina_polina@mail.ru.

For citation: Rybina, Polina. "John Lahr on Arthur Miller: the Structure and Effects of a Life in the Theatre." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 385–393. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-385-393



Эта биография американского драматурга Артура Миллера (1915–2005) — далеко не первое его жизнеописание. До Дж. Лара сходную работу предпринимали крупнейший британский специалист по американскому театру К. Бигсби (посвятивший драматургу целый ряд монографий и сборников [Arthur Miller 1990, Bigsby 2005, 2008, 2011]), М. Готтфрид [Gottfried 2003], Л. Мосс [Moss 1980]. К тому же Миллер оставил автобиографию «Наплывы времени. История жизни»[1] (*Timebends: A Life*). Публикация книги Лара в 2022 г. — еще одна актуализация жизни и творчества Миллера, привлечение внимания к его наследию.

Джон Лар (р. 1941) — именитый нью-йоркский театральный критик, биограф знаменитостей и писатель. Он происходит из театральной семьи: сын комедийного актера Берта Лара (Трусливый Лев в голливудской адаптации «Волшебника из страны Оз», 1939). С 1991 г. Лар — штатный сотрудник журнала *New Yorker*, для которого он написал множество статей и профилей театральных персон. Именно благодаря ему журнал освещает не только бродвейские премьеры, но и постановки в региональных театрах, а также по всему миру. Лар написал семнадцать книг о театре и два романа; получил премию «Тони» (за шоу “Elaine Stritch at Liberty”, 2002). Самой успешной из его монографий считается объемный труд о Теннесси Уильямсе [Lahr

[1] Миллер А. Наплывы времени: История жизни /пер. с англ. С. Макуренковой. М.: Прогресс, 1998; Miller, Arthur. *Timebends: A Life.* New York: Grove Press, 1987.

2014]. Именно здесь Лар шлифует мастерство театральной биографии, которая балансирует на грани скрупулезно проведенного, подробного исследования и увлекательного романа, заставляющего с интересом следить за развитием интриги. Сходная стратегия используется Ларом и при жизнеописании Миллера, которое выходит в серии «Еврейские жизни», существующей при поддержке фонда Леона Блэка.

Повествование начинается в 1948 г., после бродвейского успеха пьесы «Все мои сыновья» (*All My Sons*, пост. 1947) и во время написания «Смерти коммивояжера» (*Death of a Salesman*, пост. 1949). Параллельно с созданием легендарной драмы Миллер строит свою знаменитую «мастерскую» (г. Роксбери, шт. Коннектикут) — место уединения и ежедневного писательского труда[2]. Один из источников для этой главы — интервью, данное Миллером Лару в 1998 г. во время их совместной поездки в эти места (вместе с третьей женой драматурга, фотографом Инге Морат). Лар создает сквозную метафору, которая держит структуру книги: письмо подобно строительству. Писатель — это почти мастеровой, плотник и резчик по дереву. Рассказывая о проблемах со строительством мастерской, Миллер утверждает: “It’s a bit like playwriting, you know. You get to a certain point, you gotta squeeze your way out of it” (6)[3]. Эта формула “squeeze your way out”, связанная с поиском решений в безвыходной ситуации, актуальна как для формально-содержательных проблем, которые решал Миллер-писатель, так и для жизненных неурядиц, в которых оказывался Миллер-человек.

Биографические подробности и проблематика драм находятся в книге Лара в интересной взаимосвязи. Драматические тексты, наряду с воспоминаниями, записными книжками, интервью, служат ключом к пониманию звездной персоны, которую Лар изучает. Лар — профайлер знаменитостей. Все свидетельства и документы работают на поведенческий портрет звезды, которая выполняет в культуре некую функцию. Т. Уильямс, например, открывал современникам новую чувственность, а Миллер — «свидетельствовал» (“an American witness” в подзаголовке книги), присутствовал при совершавшихся событиях,

2 Деревянная мастерская существует до сих пор, в 2023 г. дочь писателя Ребекка Миллер собирала средства на сохранение этого объекта; см., например: https://fortune.com/2023/07/03/arthur-miller-studio-roxbury-connecticut-playwright-crucible-highway-department-parking-lot/

3 Здесь и далее ссылки на рецензируемую книгу даны в скобках в тексте рецензии.

давая о них одновременно трезво-отстраненный и неравнодушный отзыв. Его свидетельства всегда открыты будущему: пьеса «Суровое испытание» (*The Crucible*, 1953; премия «Тони»), которая воспринималась как отклик на актуальный политический момент («красная угроза», маккартизм), превратилась с годами в исследование не столько политической паранойи, сколько природы страха в целом.

Помимо позиции свидетеля доминанта образа Миллера — чувство вины за успешность (“guilt” vs “glory”) (163). Миллер, с одной стороны, — это «документальная совесть» (так назвал свое предисловие к русскому переводу его автобиографии А. Вознесенский), с другой — «селебрити» с определенным стилем жизни, требующим выбирать модную жену или прятать от общественности ребенка с синдромом Дауна. О переживании вины написаны в разной степени пьесы «Человек, которому так везло» (*The Man Who Had All the Luck*, 1944), «Все мои сыновья», «Цена» (*The Price*, 1968) и «Разбитое стекло» (*Broken Glass*, 1994). Обычно Миллер сплетает внутрисемейную вину с более широким социально-политическим контекстом: смерть сына — с обогащением на военных поставках («Все мои сыновья»), неблагополучие в браке обычной жительницы Бруклина — с еврейскими погромами в нацистской Германии («Разбитое стекло»). Тема антисемитизма и «инаковости» как вины — центральная в романе «Фокус» (*Focus*, 1945), первом тексте Миллера, имевшем серьезный успех.

Интеллектуал, не лишенный претензий на мессианство, Миллер проходит испытание «звездным» положением в американской культуре, когда в его жизни появляется Мэрилин Монро. Вторая жена Миллера, брак с которой продолжался с 1956 по 1961 гг., — Монро — гарантия того, что эта биография Артура Миллера не будет последней, а многие исследователи популярной культуры так или иначе станут обращаться к его жизни — даже в обход творчества. И не только исследователи. Например, в 2022 г. вышел байопик Э. Доминика «Блондинка» (*Blonde*, 2000) по роману Дж.К. Оутс, в котором в роли Миллера снялся Э. Броуди.

Лар пишет о союзе Миллера и Монро (“the culture’s power couple” (158)), присматриваясь к разнице между бродвейской и голливудской популярностью. Миллер пользовался славой «бродвейского гранда» (“sedate renown of a Broadway grandee” (158)), Монро наслаждалась сногсшибательной известностью суперзвезды (“deracinating momentum of superstardom” (158)). На медовой месяц в Англию (Мон-

ро снималась в «Принце и танцовщице», 1957) они отбывают с 27 чемоданами, только 3 из которых принадлежали Миллеру. Свита Монро (в нее входила и жена Ли Страсберга Паула), ее привычки, поведение, неумение выстраивать отношения с коллегами по площадке — все эти подробности не лишены интереса и позволяют представить масштабы жизненных сложностей, с которыми столкнулся Миллер. Он позднее осмысляет произошедшее не только в мемуарах, но и в своей последней пьесе «Заканчивая картину» (*Finishing the Picture*, 2004). Плод звездного союза — лента «Неприкаянные» (*The Misfits*, 1961), над сценарием которой Миллер работал четыре года.

О становлении и эволюции драматургии Миллера написаны интересные страницы. В 1937-м, продолжая учебу в Мичиганском университете и уже являясь автором пьесы «Не злодей» (*No Villain*, 1936), он записался в семинар профессора К. Роу, впоследствии автора книги «Напиши эту пьесу!» (*Write That Play!*, 1939). Роу, консультант в нью-йоркском театре «Гилд», разработал программу, которая должна была предложить университетской молодежи путеводитель по коммерческому театру. Из семинара Роу Миллер вынес многое: уверенность в социальной функции театра, представление об эталонных структурных моделях (Роу продвигал пьесы Г. Ибсена), ассертивность авторской позиции. Главное — он стал понимать, чем отличается от предшественников: Миллер ищет правду групп, а не индивидов.

Первые большие успехи Миллера связаны с работой на радио. Он пишет для двух престижных радиошоу (*The Columbia Workshop* и *The Cavalcade of America*), выпускавших программы об исторических фигурах и событиях. До того как тексты Миллера зазвучат на Бродвее, его строчки уже произносят лучшие голоса страны: Орсон Уэллс, Альфред Лант и Линн Фонтэнн (миллеровская адаптация пьесы Ф. Мольнара «Гвардейский офицер»), Эдвард Г. Робинсон. Зачастую сценарии для радиопостановок писались за сутки; Миллер стал незаменимым сотрудником *The Cavalcade of America,* способным стремительно поставлять новый материал. Опыт подобной работы превратился в урок сторителлинга в драме: краткость, ясность, яркость звучащей фразы — главные ценности. Лар также подчеркивает важность звука для творческого воображения Миллера. Сам драматург утверждал, что у него «ауратическое воображение» (“a very aural imagination”): “What I hear means probably more to me than what I see” (28). Лар цитирует одно из интервью, где Миллер признается, что пишет «ухом»:

> I write with my ears more than my brains. I never write until I can hear it. I think I've always thought of writing being an aural art, related to music. If I hear somebody talking, I can start (28).

Из-за особенностей собственной звуковой чувствительности Миллер был не удовлетворен успехом своего романа. Написание романов он сравнивает с пением глухого: "It's like singing and you're deaf" (80). Драматург же похож на композитора: он услышит исполнение своего опуса.

Далее следует повествование о бродвейских успехах Миллера. Лар умеет создавать образ Бродвея как театра крайностей, динамичного, не прощающего неудач. Один «сонный» сезон критики умеют раздувать до мифа об упадке. Но и несколько ярких пьес — повод петь дифирамбы коммерческому театру. Годы после Второй мировой войны — прорыв в серьезной бродвейской драматургии: 1945 г. — «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса, январь 1947 г. — «Все мои сыновья» А. Миллера, позднее в 1947 г. — «Трамвай "Желание"» Уильямса, февраль 1949 г. — «Смерть коммивояжера» Миллера. По словам Лара, оба драматурга запечатлели послевоенную одержимость самореализацией, но Уильямс сфокусировался на ее «маниакальной стороне» — "the manic side" (100), а Миллер — на «депрессивной» (100). Самые напряженные поиски этой реализации приводят к срывам — поиску реальностей, которые позволяют отгородиться от социальной действительности с растущей конкуренцией и параноидальными поисками внешних и внутренних врагов. В отличие от Уильямса, у которого «я» оказывается в тупике, разрастаясь до неимоверных масштабов (Лар именует это "the imperialism of the self" (100)), Миллера интересует человек в его связи с социальным пространством.

Бродвейская популярность недолговечна. Как и Уильямс, Миллер с середины 1960-х гг. начинает терять актуальность. Американский театр, эклектично впитывая европейские традиции и развивая собственные, производит новое. Появляются другие театральные стили: «Театр смеха» (Ridiculous Theatrical Company, осн. 1967) Ч. Ладлэма, продолжение перформативных экспериментов «Ливинг Тиэтр» (the Living Theatre, осн. 1947) в «Открытом театре» (Open Theatre, осн. 1963), осмысление находок европейских абсурдистов (С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер). Чувствуя такие настроения аудитории, Уильямс пишет пьесу «Гнедигес фройляйн» (*The Gnädiges*

Fräulein, 1964), вдохновленную поисками Ионеско, подходящими для общества, по словам Уильямса, немного сходящего с ума — “fit people and societies going a bit mad” (184). Другой тип творческой чувствительности, политические и философские убеждения не позволили Миллеру подстроиться под веяния времени.

Лар отбирает высказывания Миллера об абсурдистах, показывая, что для него театр был местом призыва к сочувствию, сопереживанию, которое — в свою очередь — ведет к активному действию: “to create empathy in the theatre and not the kind of distancing, achieved through comic and grotesque means” (185). С этой точки зрения, сейчас можно вернуться к театру Миллера и рассматривать его не только с тех позиций, что были актуальны прежде (социально значимый театр с внятными политическими высказываниями), но и иначе. Театр — место производства аффектов, эмоций и чувств, на которых Миллер делал акцент. Как эти эмоции создаются и поддерживаются? Какие средства использует драматург, чтобы сконструировать среду для их проживания? Какое место играет в этом его аудиальное воображение? На материале классических американских драм аудитория может обучаться работе с эмоцией, своей и другого; может получать эмоциональные инсайты от автора, внимательно изучавшего себя и близких.

В 1992 г. пьеса «Цена» была третий раз поставлена на Бродвее, но *New York Times* отметила ее выход не в театральной рубрике, а в разделе “Home”, спровоцировав Миллера на письмо в редакцию. Самолюбие драматурга было уязвлено: “I have been writing plays in America since 1935” (196). Благодаря книге Джона Лара она приобретает иное звучание. Позволю себе перефразировать: «Я учил вас чувствовать ответственность за другого человека. Вы научились?».

REFERENCES

Abbotson 2007 — Abbotson, Susan C.W. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File Books, 2007.

Arthur Miller 1990 — *Arthur Miller & Company.* Edited by Christopher Bigsby. Portsmouth: Heinemann, 1990.

Bigsby 2005 — Bigsby C.W.E. *Arthur Miller: A Critical Study.* New York: Cambridge University Press, 2005.

Bigsby 2008 — Bigsby C.W.E. *Arthur Miller: 1915–1962*. London: Weidenfeld and Nicholson, 2008.

Bigsby 2011 — Bigsby C.W.E. *Arthur Miller: 1962–2005*. London: Weidenfeld and Nicholson, 2011.

Gottfried 2003 — Gottfried, Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Cambridge: Da Capo, 2003.

Lahr 2014 — Lahr, John. *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh*. New York, London: Norton, 2014.

Moss 1980 — Moss, Leonard. *Arthur Miller*. Boston: Twayne Publishers, 1980.

© 2024, П.Ю. Рыбина
Дата поступления в редакцию: 07.07.2024
Дата одобрения рецензентами: 27.08.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Polina Yu. Rybina
Received: 07 Jul. 2024
Approved after reviewing: 27 Aug. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Rewiev Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-394-399
https://elibrary.ru/HZZDME
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Frederick H. WHITE

EH-EH: ERNEST HEMINGWAY AND EUSKAL HERRIA / THE BASQUE COUNTRY. 20TH BIENNIAL INTERNATIONAL HEMINGWAY CONFERENCE

Abstract: Every other year, the Hemingway Society organizes a conference dedicated to its namesake Ernest Hemingway. The conference location migrates between international and domestic US cities where the writer has some connection. On 14–20 July 2024, the conference was held in two cities in Spain — Bilbao and San Sebastian. Each city has relevance for both the biographical and literary Hemingway. San Sebastian is featured prominently in *The Sun Also Rises.* Bilbao and the surrounding area is relevant geographically for the novel *For Whom the Bell Tolls.* Spain, in general, is depicted in numerous short stories and Hemingway's play, *The Fifth Column.* Therefore, the scene was set for compelling papers, presentations and discussions. Like many single-author conferences, this one has a diverse group of participants including academics, fans, would-be Hemingways, authors and simply the curious. From the academic offerings, much attention was given to the three panels of the *Hemingway Letters Project*. The *Out of the Archives* series of panels included one that was concentrated on Ernest and Mary Hemingway's experiences with the Soviet Union. The closing session was offered by Valerie Hemingway, who worked as a secretary for the American author and is now one of the last people able to give a first-hand account of Hemingway's life and literary works.

Keywords: Ernest Hemingway, The Hemingway Society, International Hemingway Biennial Conference, Spain, The Basque Country. *Hemingway Letters* Project.

Information about the author: Frederick H. White, PhD, Professor of Russian and Integrated Studies, Utah Valley University, 800 West University Parkway, Orem, UT 84058, USA. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3315-683X. E-mail: Frederick.White@uvu.edu.

For citation: White, Frederick H.. "EH-EH: Ernest Hemingway and Euskal Herria / the Basque Country. 20th Biennial International Hemingway Conference." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 394–399. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-394-399

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-394-399
https://elibrary.ru/HZZDME
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Фредерик Х. УАЙТ

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ И ЭУСКАЛЬ ЭРРИА / СТРАНА БАСКОВ: XX МЕЖДУНАРОДНАЯ ХЕМИНГУЭЕВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ-БИЕННАЛЕ

Аннотация: Раз в два года Общество Хемингуэя организует конференцию, посвященную писателю, чье имя оно носит. Место проведения конференции каждый раз меняется — это разные города мира, которые так или иначе связаны с Хемингуэем. В этом году конференция прошла с 14 по 20 июля в двух городах Испании — Бильбао и Сан-Себастьяне. Каждый из них значим как для биографии, так и для литературного творчества писателя. Сан-Себастьян — важная локация для «Фиесты», Бильбао и его окрестности — для романа «По ком звонит колокол». Испания изображена во многих рассказах Хемингуэя и в пьесе «Пятая колонна». Тем самым место действия располагало к интересным докладам, презентациям и дискуссиям. Как это часто бывает на конференциях, посвященных одному-единственному автору, среди участников встречаются самые разные люди — исследователи, поклонники, литераторы, «будущие хемингуэи» и просто любопытствующие. Центральными научными событиями конференции стали три панели, посвященные проекту по подготовке многотомного собрания писем Хемингуэя. Ряд панелей был объединен общим названием «Из архивов»; на одной из них обсуждались советские контакты Эрнеста и Мэри Хемингуэй. Кодой конференции стало последнее заседание, на котором выступила Валери Хемингуэй: она была секретарем писателя и сейчас входит в число тех уже очень немногих людей, что могут поделиться личными воспоминаниями о жизни и творческой работе Эрнеста Хемингуэя.

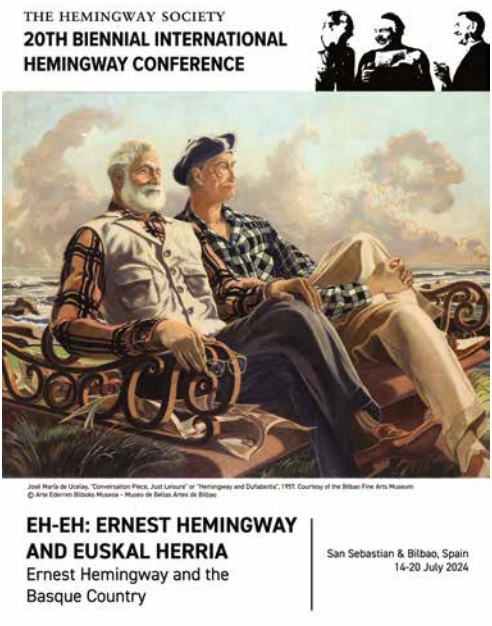
Ключевые слова: Эрнест Хемингуэй, Общество Хемингуэя, Международная Хемингуэевская научная конференция-биеннале, Испания, Страна Басков, проект по подготовке собрания писем Хемингуэя.

Информация об авторе: Фредерик Х. Уайт, PhD, профессор, Университет долины Юта, г. Орем, шт. Юта, США. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3315-683X. E-mail: Frederick.White@uvu.edu.

Для цитирования: *Уайт Ф.Х.* Эрнест Хемингуэй и Эускаль Эрриа / Страна Басков: XX международная хемингуэевская конференция-биеннале // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 394–399. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-394-399

Every other year, the Hemingway Society organizes a conference dedicated to its namesake Ernest Hemingway. The conference location migrates between international and domestic US cities where the writer has some connection. This means that conferences have been held in Bimini (2000), Cooke City (2022), Kansas City (2008), Ketchum (1996), Key West (2004), Lausanne (2010), Madrid (1984), Pamplona (1992), Paris (1994; 2018) and other relevant locations since 1980. Like many single-author conferences, this one has a diverse group of participants including academics, fans, would-be Hemingways, authors and simply the curious. Arguably, this is one of the best parts of the Hemingway conference — that many times the "fans" know as much or more than the academics, which keeps the discussions lively.

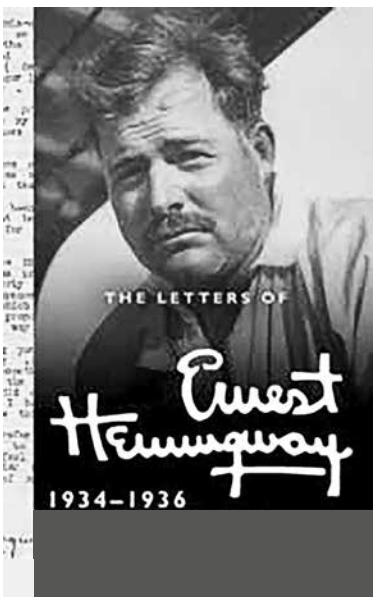
This year, 14–20 July, the conference was held in two cities in Spain — Bilbao and San Sebastian. Each city has relevance for both the biographical and literary Hemingway. San Sebastian is featured prominently in *The Sun Also Rises.* Bilbao and the surrounding area is relevant geographically for the novel *For Whom the Bell Tolls.* Spain, in general, is depicted in numerous short stories and Hemingway's play, *The Fifth Column.* Therefore, the scene was set for compelling papers, presentations and discussions.



Yet, the one surprising characteristic of this conference, unlike the previous ones, was the large number of "no-shows." On almost every panel during the first two days, one or two of the scheduled participants simply did not appear, often without an apology to the chair. It is unclear if this was due to the location or simply a new trend in academic conferences. Can you include the presentation on your resume even if you did not attend because your name appeared in the program? Maybe. This did have a positive outcome,

however, in that the presenters had a little more freedom to expand on their topics and the discussions afterward were more fulsome. Maybe this was a blessing in disguise as those who presented were truly prepared to engage with a critical and knowledgeable audience. Several changes were made to the conference schedule once the conference moved to Bilbao and "no-shows" were less of an issue.

As one might expect, with a diverse group of participants, comes a varied conference schedule from the highly academic to the more creative to the simply entertaining. From the academic offerings, much attention was given to the three panels of the *Hemingway Letters Project*. Within the Soviet/Russian academic tradition, the complete collected works publications, including correspondence, is quite normal. However, in the Western tradition, this is not the case. Therefore, the *Hemingway Letters Project* is currently considered the leading (and most ambitious) academic endeavor of Hemingway scholarship. Volume 6, covering Hemingway's letters of June 1934 to June 1936, was published earlier this fall. Of the three panels on the project: one covered the recently published volume 6; one concentrated on the summers of 1959 and 1960, when the author was working on *The Dangerous Summer*; and one presented specific topics relevant to the letters now under considerationfor volume 7 that mainly relate to the Spanish Civil War.



Included in what might be considered the more academic offerings was the *Out of the Archives* series of panels. The first included Japanese and American researchers focused on Hemingway's Asia. Another addressed what is available to researchers and fans in public libraries. My own panel within this series was concentrated on Ernest and Mary Hemingway's experiences with the Soviet Union. Timothy Christian, the author of *Hemingway's Widow* (2022), focused on Mary's trip to the USSR in 1968. I concentrated on the third approach of the Soviet security services during Anastas Mikoian's visit to Hemingway's house in Cuba in 1960.

There were several panels on "influences," which can be broadly interpreted: Hemingway and film; attention given to specific works, especially *The Sun Also Rises* and *For Whom the Bell Tolls*; several panels addressing how to teach Hemingway in today's academic environment and then the ubiquitous concentration on Hemingway and… (media, sports, the natural world, disability, gender, tourism, etc.). It is difficult to look at the program and know definitively, as mentioned above, that all of the papers listed were, in fact, presented.

One interesting panel featured four respected Hemingway scholars, each of whom had recently edited a newly annotated edition of *The Sun Also Rises*. This year the novel enters the public domain, meaning that publishers can offer their own editions without the permission of the original publisher – Scribner's. It was interesting to hear the four editors discuss their different choices about the definitive version; about correcting (or not) errors that had occurred in punctuation over time; their approach to annotations, especially words that may now be considered highly offensive; perceived audience and more.

Among the more creative elements of the conference included a panel on Hemingway-inspired works. One panel featured the award-winning Basque novelist Kirmen Uribe. Another featured Australian lawyer and writer Dermot Ross who discussed a long list of works in which Hemingway appears or is a character in what might now be considered "fan fiction." In this "fan fiction" authors to varying degrees adhere to the Hemingway biography, but often create their own dialogue, motivations, and explanations. The most successful example of this type of literature recently has been *The Paris Wife* (2012) by Paula McLain, that is written from the perspective of Hemingway's first wife, Hadley Richardson.

As for the entertainment, there was poetry readings; team trivia; various optional excursions and dinners that allowed participants to mingle; film screenings including *The Spanish Earth* (1937); a Jai Alai demonstration (a classic Basque sport, played with a ball and a wicker basket-style glove). Once again, a diverse group of participants allowed for a more festive and celebratory attitude than what one might expect at more, strictly speaking, academic conferences. This conference is more of a celebration of Hemingway than anything else.

The closing session was offered by Valerie Hemingway, who worked as a secretary for the American author and then, later, married one of his sons — Gregory. She is also the author of the memoir *Running with the Bulls: My Years with the Hemingways* (2005). Her presentation was on

Hemingway's two, last birthdays. In 1959, Hemingway celebrated his 60th in Málaga, a grand affair with a star-studded guest list. The following year, the celebration was more subdued as Hemingway's health was beginning to fail. Valerie Hemingway is one of the last people able to give a first-hand account of Hemingway's life and literary works. It is always a special treat to hear these reminiscences because she was both a participant, but then also for many years now, a curator of the Hemingway legacy.

The conference ended with a very elegant banquet in the beautiful Hotel Carlton on Moyua Plaza in Bilbao. Hemingway himself had last stayed in this hotel while writing *The Dangerous Summer,* something that Valerie Hemingway mentioned just in passing. The evening could not have been more perfect with the promise of another Hemingway conference in two years in Toronto. For more information, the Hemingway Society website is: https://www.hemingwaysociety.org/

© 2024, Фредерик Х. Уайт
Дата поступления в редакцию: 03.08.2024
Дата одобрения рецензентами: 05.09.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Frederick H. White
Received: 03 Aug. 2024
Approved after reviewing: 05 Sept. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 17. *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-400-411
https://elibrary.ru/IAJUZE
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Виктория ПОПОВА

ДИПЛОМАТИЯ КУЛЬТУРЫ: ВЕЧЕР СЕСАРА ВАЛЬЕХО В ИМЛИ РАН

Аннотация: В обзорной статье изложены основные темы Панельной дискуссии, посвященной перуанскому поэту Сесару Вальехо, которая была организована совместно Посольством Перу и ИМЛИ им. А.М. Горького РАН и прошла 21 октября 2024 г. в Институте мировой литературы. Почетным гостем стал Чрезвычайный и Полномочный посол Республики Перу в Российской Федерации, господин Хуан Хенаро дель Кампо Родригес, доклад которого открыл вечер. Дискуссия объединила усилия российских и зарубежных специалистов по творчеству перуанского поэта. Докладчики представляли Посольство Перу, ИМЛИ РАН, Мадридский автономный университет, Манчестерский университет. Темы выступлений охватывали различные аспекты жизни и творчества Сесара Вальехо: историю работы над поэтическим сборником *Trilce* (1922), детали биографии, художественные особенности его произведений, советские контакты Сесара Вальехо, его поездки в СССР и русские травелоги, знакомство с В.В. Маяковским, переписку с Ф.В. Кельиным и многое другое. Дискуссия, собравшая около ста слушателей, стала заметным событием в российской научной жизни, значительным вкладом в изучение творчества Вальехо, истории перуанской литературы XX в., а также советско-перуанских и советско-латиноамериканских литературных связей.

Ключевые слова: Сесар Вальехо, поэзия, Перу, СССР, Латинская Америка, советско-перуанские литературные связи и контакты.

Информация об авторе: Виктория Юрьевна Попова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002- 5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru.

Для цитирования: *Попова В.Ю.* Дипломатия культуры: вечер Сесара Вальехо в ИМЛИ РАН // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 400–411. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-400-411

Статья подготовлена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Review Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-400-411
https://elibrary.ru/IAJUZE
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

CULTURAL DIPLOMACY: CÉSAR VALLEJO EVENING AT IWL RAS

Abstract: The article provides an overview of the Panel Discussion dedicated to the Peruvian poet César Vallejo, which was co-organized by the Embassy of Peru and the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences on October 21, 2024 in the IWL RAS. The guest of honor of the Institute of World Literature was Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of the Republic of Peru to the Russian Federation Juan Genaro Del Campo Rodríguez, whose report opened the panel. The discussion brought together Russian and foreign researchers from the Embassy of Peru, the IWL RAS, Autonomous University of Madrid, and the University of Manchester. The papers covered various aspects of César Vallejo's life and work: biographical details, analysis of his poetry and prose, his Soviet contacts, three visits to the USSR, Russian travelogues, interaction with Vladimir Mayakovsky, correspondence with F.V. Kelin, etc. The discussion became a notable event in Russian academic life, gathering about a hundred listeners and, undoubtedly, made a significant contribution to the study of César Vallejo work, to the history of the 20th century Peruvian literature, Soviet-Peruvian and Soviet-Latin American literary connections.

Keywords: Cesar Vallejo, poetry, Peru, USSR, Latin America, Soviet-Peruvian literary contacts.

Information about the author: Victoria Yu. Popova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru.

For citation: Popova, Victoria. "Cultural Diplomacy: César Vallejo Evening at IWL RAS." *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 400–411. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-400-411

Acknowledgements: The article was prepared at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 23-18-00393 "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Literatura dvukh Amerik, no. 17 (2024) *Literature of the Americas,* no. 17 (2024)

Artículo de revisión
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-400-411
https://elibrary.ru/IAJUZE
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

DIPLOMACIA CULTURAL: VELADA DEDICADA A CÉSAR VALLEJO EN EL INSTITUTO DE LITERATURA MUNDIAL A.M. GORKI

Resumen: El artículo ofrece una reseña del Conversatorio dedicado a la vida y obra de César Vallejo que fue coorganizado por la Embajada del Perú en Rusia y el Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia. El evento tuvo lugar el 21 de octubre de 2024 en el Instituto de Literatura Mundial. El invitado de honor fue el Embajador Extraordinario y Plenipotenciario del Perú en la Federación de Rusia, el señor Juan Genaro Del Campo Rodríguez, cuya ponencia inauguró la velada. El debate unió los esfuerzos de expertos rusos y extranjeros en la obra del poeta peruano. Los participantes representaron a la Embajada del Perú en Rusia, al Instituto de Literatura Mundial, a la Universidad Autónoma de Madrid y a la Universidad de Mánchester. Los temas de las presentaciones abarcaron diversos aspectos de la vida y la obra de César Vallejo: la historia de la creación del poemario *Trilce* (1922), su biografía, las peculiaridades artísticas de su obra, los contactos soviéticos de César Vallejo, los viajes a la URSS y sus libros sobre Rusia, la interacción con Vladímir Mayakovski, la correspondencia con Fedor Kelin, etc. El conversatorio, que consiguió reunir a un centenar de oyentes, se convirtió en un acontecimiento notable en la vida académica rusa, y, sin duda, hizo una contribución significativa al estudio de la obra de César Vallejo, a la historia de la literatura peruana del siglo XX, a las relaciones entre la URSS y Perú, así como entre la URSS y los países de América Latina..

Palabras clave: César Vallejo, poesía, Perú, URSS, América Latina, relaciones entre la URSS y Perú.

Información sobre la autora: Victoria Yu. Popova, doctora en Filología, investigadora del Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25ª, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru.

Para citar: Popova, Victoria. “Diplomacia cultural: velada dedicada a César Vallejo en el Instituto de literatura mundial A.M. Gorki.” *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 400–411. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-400-411

.

El artículo se preparó en el A.M. Gorki Instituto de la Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia y recibió el apoyo financiero del Fondo Científico de Rusia, subvención n.° 23-18-00393 “Rusia y el Occidente se miran entre sí: la literatura en el contexto de cultura y política en el siglo XX”, https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

В 1934 г. перуанский поэт Сесар Вальехо (1892–1938) писал своему советскому корреспонденту, переводчику, испанисту Ф.В. Кельину о том, что он очень хотел бы еще раз вернуться в Россию, что у него есть то, что могло бы заинтересовать советского читателя, что он мечтает быть полезен русской публике. Этому замыслу не суждено было сбыться: переписка с Советским Союзом оборвалась, и Сесар Вальехо, трижды посещавший нашу страну на рубеже 1920–1930-х гг., больше никогда не ступил на русскую землю.

90 лет спустя, вечером 21 октября 2024 г., благодаря совместным усилиям Посольства Перу, Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук и журнала «Литература двух Америк», в ИМЛИ РАН состоялась Панельная дискуссия, посвященная Сесару Вальехо, — одному из крупнейших поэтов испаноамериканского и европейского авангарда, прозаику, драматургу, публицисту, общественному деятелю и человеку XX в., который всегда откликался на самые жгучие вопросы современности.

Творчество Сесара Вальехо в России осваивалось несистемно: критическая рецепция началась в 1930-е гг., когда был переведен на русский язык его роман «Вольфрам»; затем, после долгого перерыва, о нем вспомнили в 1980-е гг., когда вышли сразу несколько сборников его поэзии и эссеистики[1], а в 1990 г. журнал «Латинская Америка» опубликовал на русском языке десять глав его травелога «Россия, 1931. Размышления у стен Кремля» (1931)[2]. В постсоветское время стали появляться исследования Вальехо: несколько работ Ю.Н. Гирина, в том числе глава в пятом томе «Истории литератур Латинской Америки» [Гирин 1992, Гирин 2002, Гирин 2011, Гирин 2005]. Вышел том «Литературных памятников»[3], где, помимо поэтических сборников «Трильсе», «Черные герольды» и «Человечьи стихи», были напечатаны главы из другого русского травелога Вальехо, опубликованного посмертно (1965) и до сих пор у нас практически неизвестного — «Россия перед вторым пятилетним планом» (перевод и комментарии К.С. Корконосенко).

[1] *Вальехо С.* Избранное. М.: Худож. лит., 1984; Поэты Перу. М.: Худож. лит., 1982.

[2] *Вальехо С.* Россия, 1931. Размышления у стен Кремля / пер. Г. Дубровской // Латинская Америка. 1990. №№ 7, 8, 11. С. 124–135; 121–129; 94–102. 1991. №№ 4–9, 11. С. 51–55; 94–98; 87–92; 77–83, 91; 119–122, 127; 69–75; 75–79, 87.

[3] *Вальехо С.* Черные герольды. Трильсе. Человечьи стихи. СПб: Наука, 2016.

С 2017 г. в журнале ИМЛИ РАН «Литература двух Америк» появился ряд материалов о творчестве Сесара Вальехо, посвященных, в первую очередь, его советским литературным контактам, в том числе личным знакомствам (например, с Владимиром Маяковским) и взаимодействию с советскими литературными институциями [Попова 2017, Терехина 2017, Popova 2022, Попова 2023]. Публиковались переписка Вальехо с Ф.В. Кельиным, фрагменты дневника Ф.В. Кельина и его докладные записки в МОРП, касающиеся Вальехо. Все эти документы, введенные в научный оборот В.Ю. Поповой, проливают свет на историю взаимоотношений Сесара Вальехо с Советской Россией и вносят вклад в изучение перуанско-советских литературных и культурных связей.

Во многом именно это обстоятельство, а также тот факт, что Институт мировой литературы традиционно считается одним из ведущих центров отечественной латиноамериканистики, обусловили выбор площадки для Панельной дискуссии о Вальехо. 21 октября у входа в конференц-зал Института появился большой стенд с портретом перуанского поэта, а Посольство Перу подготовило буклеты с краткой его биографией и LXV стихотворением «Завтра, мати, приду в Сантьяго…» из сборника «Трильсе» (*Trilce*, 1922).

Перед началом дискуссии в ИМЛИ состоялся торжественный прием, в котором приняли участие Чрезвычайный и полномочный посол Республики Перу в Российской Федерации господин Хуан Хенаро дель Кампо Родригес, советник и начальник Канцелярии Посольства Перу Егоров Рамирез Инохоса, третий секретарь Посольства Андреа Херальдин Киспе Охеда, секретарь Посольства и переводчик Кристина Панич, а со стороны ИМЛИ РАН — заместитель директора по науке Дарья Сергеевна Московская, заведующая Отделом лите-

ратур Европы и Америки Новейшего времени Вероника Борисовна Зусева-Озкан, старший научный сотрудник Института, ответственный секретарь и редактор журнала «Литература двух Америк», исследователь творчества Сесара Вальехо Виктория Юрьевна Попова. Участники с живым интересом обсудили дальнейшие перспективы сотрудничества, основные направления работы Института, отдела и журнала «Литература двух Америк» в области латиноамериканистики, а также погрузились в литературную историю особняков Гагарина и Рябушинского, улицы Поварская и близлежащих переулков. Конечно, на встрече вспоминали и Андрея Кофмана, безвременно покинувшего нас в мае этого года, — выдающегося латиноамериканиста, талантливого ученого, чья профессиональная жизнь была неразрывно связана с ИМЛИ. Несомненно, он был бы счастлив, что в стенах родного Института проходит такое событие в честь Вальехо, и с радостью принял бы в нем участие.

Торжественное открытие вечера состоялось в конференц-зале Института, его ведущей была Андреа Киспе. Дискуссия была открыта для слушателей, и на встречу пришло в общей сложности около ста человек. Доклады делались и на испанском, и на русском языках, выступления сопровождались синхронным переводом. Велась и трансляция дискуссии: двое зарубежных докладчиков присоединились дистанционно; участвовала во встрече и главный редактор «Литературы двух Америк» Ольга Панова.

Вечер открылся приветственным словом Д.С. Московской, подчеркнувшей важность сотрудничества с Посольством Перу, ценность изучения творчества Сесара Вальехо в России и отметившей, что проведение дискуссии о его жизни и творчестве именно в ИМЛИ очень символично, поскольку основные контакты перуанского поэта с СССР пришлись на 1930-е гг. — время, когда был основан Институт мировой литературы.

В своем выступлении господин посол Хуан Хенаро дель Кампо Родригес огласил приветственный адрес и представил развернутый, содержательный доклад, в начале которого отметил, что, находясь в России, хотел бы посвятить свою речь советской странице творчества Вальехо. В докладе речь шла о трех поездках поэта в СССР (1928, 1929, 1931), о взглядах и устремлениях Вальехо, побудивших его отправиться в Россию. Это, с одной стороны, приверженность левым идеям, а с другой — свойственная его натуре независимость, желание оставаться свободным художником, объективно оцениваю-

щим советскую действительность и не соотносящим себя ни с какой политической структурой («я не принадлежу ни к какой партии...»). Безусловно, советский опыт Вальехо способствовал самоопределению поэта — в 1928 г. он становится членом ячейки перуанской Социалистической партии в Париже, а в 1931-м вступает в Коммунистическую партию Испании; однако, несмотря на это, он по-прежнему считал себя «буржуазным журналистом», профессионально освещавшим события. Путешествуя по Советскому Союзу, Вальехо готовил репортажи, которые печатались в прессе, а после вошли в его травелоги «Россия, 1931. Размышления у стен Кремля» и «Россия перед вторым пятилетним планом». Во второй части доклада речь шла об основных темах этих книг; упоминались также и другие произведения Вальехо: стихи, пьесы, сборник эссе «Искусство и революция» (*Arte y Revolución*, опубл. 1971).

Этим выступлением русская тема не ограничилась: еще два сообщения были сосредоточены именно на советских контактах Вальехо. Руководитель группы изучения творчества В.В. Маяковского ИМЛИ РАН Вера Николаевна Терехина в докладе «Владимир Маяковский и Сесар Вальехо: творческий диалог» остановилась на типологической близости поэзии Вальехо и Маяковского, поскольку их объединяет стремление найти новый, авангардный язык для рассказа «о времени и о себе». Перуанский поэт встречался с Маяковским в Москве

в 1927 г., а впоследствии написал очерк «Владимир Маяковский», опубликованный в испанском журнале *Bolívar* и вошедший в травелог «Россия перед вторым пятилетним планом». Это текст ясно показывает, что, хотя его автор и отдавал должное прославленному русскому поэту, чье имя «гремит по всему свету», для самого Вальехо, близкого французским сюрреалистам, программный рационализм и утилитаризм поэзии Маяковского конца 1920-х гг., был неприемлем. Говоря о смерти Маяковского, Вальехо объяснял его гибель трагической раздвоенностью, нравственным кризисом поколения, «распятого» между старым и новым. Доклад завершился эффектным чтением стихов. Сопоставляя поэзию двух героев своего сообщения, В.Н. Терехина прочла стихотворение Вальехо «Черный камень на белом камне» из сборника «Человечьи стихи» (“Piedra negra sobre una piedra blanca,” *Poemas humanos*, 1939), открывающееся словами «Я умру в Пари-

же…», и стихотворение Маяковского «Прощанье» из цикла «Париж» (1925), которое заканчивается строками «Я хотел бы жить и умереть в Париже, // Если б не было такой земли — Москва». В конце доклада прозвучал патетический «Гимн судье» Маяковского (1915), где поэт выражает сочувствие Перу и перуанцам.

Доклад В.Ю. Поповой носил лаконичное название «Сесар Вальехо и СССР» и был посвящен теме, которая разрабатывалась ей на протяжении ряда лет и в особенности активно в рамках большо-

го исследовательского проекта «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте политики и культуры», стартовавшего в ИМЛИ РАН два года назад при поддержке Российского научного фонда. Первая часть выступления была посвящена советским поездкам Сесара Вальехо и их литературным итогам. Во второй части акцент был сделан на периоде взаимодействия перуанского поэта с Россией с 1932 г., уже после его визитов в СССР. Письма Вальехо Кельину позволили реконструировать творческие и издательские планы перуанского автора, который неоднократно предпринимал попытки вернуться в СССР, опубликовать свои репортажи и книги на русском языке, поставить на советской сцене пьесы «Локаут» (1930) и «Президенты Америки» (1934). В докладе также были рассмотрены непростые отношения Вальехо с Международным объединением революционных писателей (МОРП). Из дневниковых записей Кельина и его докладных записок в МОРП становится понятно, что фигура Вальехо в СССР рассматривалась преимущественно в контексте его работы в Союзе революционных писателей Испании. Советские литературные функционеры пытались инструктировать писателя, ожидали активного сотрудничества с МОРП, которое в силу разных причин Вальехо осуществлять не мог — и это не способствовало продолжению плодотворного диалога. Однако несмотря на все эти недоразумения, советская страница творчества Вальехо стала одной из важнейших составляющих его творческой биографии, а его литературные контакты с Советской Россией — уникальным примером сотрудничества латиноамериканского поэта с литературными институциями СССР конца 1920-х–первой половины 1930-х гг.

Дискуссию продолжили два доклада ведущих исследователей творчества Сесара Вальехо и публикаторов его произведений, работающих с архивом писателя. Соавторы ряда исследований о Вальехо, всегда открывающие новые, неизвестные сведения о нем, здесь выступали каждый со своим сообщением, хотя и подчеркивали, что сделанное ими — в основном плод их совместных усилий.

Доклад профессора латиноамериканских исследований Манчестерского университета, доктора Валентино Джануцци «Сесар Вальехо в 1924 году: журналистика, биографизм и стихотворение в прозе» начался с погружения слушателей в столетней давности новостные сводки об урагане, бушевавшем в Париже 8 октября 1924 г., от которого пострадали несколько жителей города и погиб старинный каштан в Саду Тюильри. Недалеко от Тюильри, в больнице Шарите,

находился поэт Сесар Вальехо, наблюдавший за разыгравшейся бурей. Так появилось стихотворение в прозе «Содрогнулись окна…» (“Las ventanas se han estremecido”). На примере этого текста рассматривалось, как именно Вальехо совместил внутреннюю и внешнюю реальность, свои субъективные чувства и разгул стихии. Стихотворение стало связующим звеном между лирическим (поэтическим, интимным) и журналистским (фактическим, объективным). Джануцци восстановил даты пребывания Вальехо в Шарите по его переписке с Пабло Абрилем и проследил параллели со стихотворением: поэт сообщал о перенесенной им операции, депрессивном состоянии, финансовых сложностях — все это нашло отражение в поэтическом тексте. Наконец, Вальехо писал Абрилю о возвращении к вере в Бога, и эти религиозные переживания также обнаруживаются в стихотворении. С другой стороны, в нем отчетливо заметен журналистский дискурс, ряд приемов, которые Вальехо использовал в тот период при написании репортажей (он приехал в Париж в качестве корреспондента перуанской газеты *El Norte*): это опора на новостную информацию об урагане, а также живое присутствие рассказчика-наблюдателя событий. Джануцци отметил, что эффект личного присутствия более ощутим в ранних версиях стихотворения и стирается в последующих вариантах.

Разговор о различных версиях стихотворений Сесара Вальехо продолжил доктор Карлос Фернандес Лопес, постдок Автономного университета Мадрида. В его докладе «Процесс создания “Трильсе”» была поставлена сложная задача: систематизировать уже имеющиеся исследования по истории создания этого сборника, установить даты первой публикации стихотворений, а также наличие более ранних версий для ряда текстов. Исследователь приобщил слушателей к увлекательной области библиографической эвристики, рассказав о выявленных им первопубликациях в периодике и книжных изданиях. Вторая часть сообщения была посвящена истории публикации стихотворений в журналах *Bohemia* и *La Crónica*. Докладчик анализировал их язык, метрику, сравнивал ранние версии с последующими, отмечая изменения, которые они претерпели.

Докладом Карлоса Фернандеса Лопеса завершилась панельная дискуссия о творчестве Сесара Вальехо. Андреа Киспе подвела итоги заседания.

Дискуссия стала уникальным событием в истории отечественной латиноамериканистики, объединившим усилия российских и за-

рубежных специалистов по творчеству перуанского поэта. Пять докладов осветили разноплановую проблематику, наметили перспективы для дальнейших штудий. Историко-литературные и источниковедческие исследования творчества Вальехо, его советских литературных контактов, ввод в научный оборот новых документов и материалов вносят ценный вклад в изучение истории перуанской литературы XX в., а также советско-перуанских и, шире, советско-латиноамериканских культурных и литературных связей. Будем надеяться, что состоявшееся в стенах ИМЛИ обсуждение творчества Вальехо стимулирует дальнейший плодотворный диалог между учеными, расширит круг исследовательских интересов ее участников и даст старт новым совместным научным проектам.

ЛИТЕРАТУРА

Гирин 1992 — *Гирин Ю.Н.* «Итак, мне не выразить жизни иначе, как смертью…». К столетию со дня рождения Сесара Вальехо // Латинская Америка. 1992. № 56. С. 91–97.

Гирин 2002 — *Гирин Ю.Н.* Мир Сесара Вальехо. К 110-летию великого перуанского поэта и 80-летию книги «Трильсе» // Латинская Америка. 2002. № 3. С. 93–105.

Гирин 2005 — *Гирин Ю.Н.* Сесар Вальехо // История литератур Латинской Америки: В 5 т. Т. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 16–57.

Гирин 2011 — *Гирин Ю.Н.* Сесар Вальехо / Висенте Уйдобро: Два створа латиноамериканского авангардизма // Латинская Америка. 2011. № 11. С. 84–96.

Попова 2023 — *Попова В.Ю.* «Вольфрам» Сесара Вальехо: 90 лет спустя // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 308–318.

Попова 2017 — *Попова В.Ю.* Размышления у стен Кремля о Русской революции: Сесар Вальехо и СССР // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 67–89.

Терехина 2017 — *Терехина В.Н.* Маяковский в Латинской Америке (1930–1940) // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 288–306.

REFERENCES

Girin 2005 — Girin, Yuri. “Cesar Vallejo.” *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki* [*History of Latin American Literatures*]: in 5 vols. Vol. 5. Moscow: IWL RAS Publ., 2005: 16–57. (In Russ.)

Girin 2011 — Girin, Yuri. “Cesar Vallejo / Vicente Huidobro: Dva stvora latinoamerikanskogo avangardizma” [“Cesar Vallejo / Vicente Huidobro: Two Greats of the Latin American Avant-garde”]. *Latinskaia Amerika*, no. 11 (2011): 84–96. (In Russ.)

Girin 1992 — Girin, Yuri. "'Itak, mne ne vyrazit' zhizni inache, kak smert'iu…' K stoletiiu so dnia rozhdeniia Sesara Val'ekho" ["'In Short, I Have Only My Death to Express My Life…' On Cesar Vallejo's Birth Centenary"]. *Latinskaia Amerika*, no. 56 (1992): 91–97. (In Russ.)

Girin 2002 — Girin, Yuri. "Mir Sesara Val'ekho. K 110-letiiu velikogo peruanskogo poeta i 80-letiiu knigi 'Tril'se'" ["World of Cesar Vallejo. On the 110th Great Peruvian Poet's Centenary and 80th Anniversary of *Trilce*"]. *Latinskaia Amerika*, no. 3 (2002): 93–105. (In Russ.)

Popova 2022 — Popova, Victoria. "'El escritor no tiene quien le escriba': la correspondencia soviética de César Vallejo." *Literature of the Americas*, no. 13 (2022): 248–281.

Popova 2017 — Popova, Victoria. "Razmyshleniia u sten Kremlia o Russkoi revoliutsii: Sesar Val'ekho i SSSR" ["Reflections on Foot of the Kremlin on the Russian Revolution: César Vallejo and the USSR"]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 3 (2017): 67–89. (In Russ.)

Popova 2023 — Popova, Victoria. "'Vol'fram' Sesara Val'ekho: 90 let spustia" ["'El Tungsteno' by César Vallejo: 90 Years After"]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 15 (2023): 308–318. (In Russ.)

Terekhina 2017 — Terekhina, Vera. "Maiakovskii v Latinskoi Amerike (1930–1940)" ["Mayakovsky in Latin America (1930–1940)"]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 3 (2017): 288–306. (In Russ.)

© 2024 В.Ю. Попова
Дата поступления в редакцию: 05.11.2024
Дата одобрения рецензентами: 15.11.2024
Дата публикации: 25.12.2024

© 2024 Victoria Yu. Popova
Received: 05 Nov. 2024
Approved after reviewing: 15 Nov. 2024
Date of publication: 25 Dec. 2024

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК 16+

Рецензируемый научный журнал

2024 № 17

Основан в 2016 г.
Выходит 2 раза в год
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-67292
от 30 сентября 2016 г.
ISSN 2541-7894

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д.25А,
Телефон: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
Сайт: www.litda.ru

Компьютерная верстка и дизайн обложки: Н.Э. Чайковская

Подписано в печать 25.12.2024
Формат 60 х 90 1/16
Усл. печ. л. 25,75
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н

В номере:

В номере:

«Вильям Вильсон» Эдгара По как «ловушка» для поэведов

Проза Эдгара По в советских иллюстрациях

Фантастика в литературе и кинематографе

К столетию Трумена Капоте

Читая Борхеса

Художественные миры Кортасара и Карпентьера

Мениппея Томаса Пинчона

Лион Фейхтвангер в американской эмиграции

Никанор Парра – гость СССР и переводчик русской поэзии

Курс американской литературы Ивана Кашкина

Англо-американский и советский неоавангард: контакты и рецепция